

2 vol.

LE GRAND LIVRE
DES
PEINTRES.

TOME SECOND.

LE GRAND LIVRE
DES PEINTRES,
OU
L'ART DE LA PEINTURE,

Considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes ;

AVEC DES RÉFLEXIONS sur les Ouvrages de quelques bons Maîtres, & sur les défauts qui s'y trouvent.

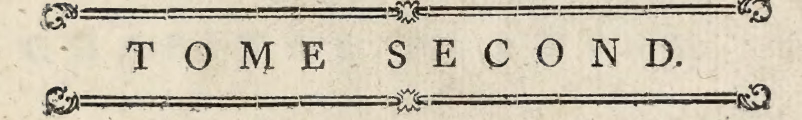
PAR GÉRARD DE LAIRESSE.

Auquel on a joint les Principes du Dessein du même Auteur.

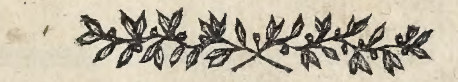
Traduit du Hollandois sur la seconde Edition.

Avec XXXV Planches en taille-douce.

Prix, 24 liv. les deux Volumes, bl. & 30 liv. rel.



TOME SECOND.



A PARIS,

Chez MOUTARD, Libraire-Imprimeur de la REINE & de l'Académie des Sciences, Hôtel de Cluni, rue des Mathurins.

M. DCC. LXXXVII.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILÉGE DU ROI.



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE VI.

CHAPITRE PREMIER.

Du Paysage en général.

ON doit poser comme un axiome certain, que ce n'est qu'en variant ses idées que l'artiste peut plaire. La variété est l'ame du plaisir & la source de toutes les sensations agréables ; sans elle la vie devient un fardeau, & le monde ne nous paroît qu'une vaste prison, dont l'ame

cherche à ſortir par mille moyens différens. Ce ſeroit néanmoins un excès de folie que de vouloir varier à chaque inſtant ſes jouiſſances ; ainſi qu'il ſeroit ridicule à l'artiſte de prétendre ſatisfaire le goût de tout le monde par ſes productions. Il faut donc qu'un bon peintre payſagiſte ne s'arrête pas à un ſeul genre de ſujets, ſoit héroïques, triſtes ou gais ; mais qu'il tâche de mettre dans ſes ſites, ainſi que dans ſes acceſſoires, toute la diverſité poſſible, ſans s'écarter de la nature & du bon goût, afin de plaire au plus grand nombre des connoiſſeurs, & de s'aſſurer par-là de la récompenſe de ſon travail, & de la célébrité de ſon talent.

J'ai cru néceſſaire de commencer par ces réflexions qui pourront être utiles à quelques artiſtes. Tâchons maintenant de pénétrer de nouveau dans le ſanctuaire de l'art, après avoir auparavant remarqué qu'un bon payſage eſt l'objet le plus agréable que l'art puiſſe produire, & dont l'effet charme le plus la vue, quand l'entente générale & l'harmonie des couleurs y ſont bien obſervées. Cela convenu, examinons ce qu'il faut pour rendre un payſage digne de fixer l'attention des vrais connoiſſeurs.

Le bon effet d'un payſage dépend principalement d'une diſpoſition bien entendue du clair-obſcur, d'où réſulte une parfaite harmonie, qui ſéduit la vue, au point de faire croire qu'elle ſe promène réellement dans un ſite ouvert & d'une vaſte étendue.

Pour cela il faut employer deux moyens ; ſavoir, 1°. une ſage diſpoſition des objets de nature & de forme différentes ; mais dont l'enſemble néanmoins n'offre rien

d'impoſſible ou qui ſoit contraire à la nature; 2° un coloris bien ménagé; c'eſt-à-dire, un accord agréable entre les couleurs locales des différens objets, ſuivant la nature du ſujet & la place qu'elles occupent, afin qu'elles ſoient dans un parfait équilibre, non-ſeulement entr'elles, mais auſſi avec le ciel ou le fond du tableau, & qu'elles produiſent une tranquillité qui flatte la vue.

Mais ces qualités ſeules ne ſuffiſent pas pour faire un bon payſage, ſi elles ne ſont pas employées avec choix, qui conſiſte à ſavoir réunir & grouper avec intelligence des objets de nature différente; tels, par exemple, que des bouquets d'arbres & des échappées de vue dans leſquelles l'œil ſe promène avec plaiſir & aille, pour ainſi dire, s'égarer; ainſi que des rochers, des fleuves, des chûtes d'eau, des plaines verdoyantes, &c. C'eſt, dis-je, dans l'emploi bien raiſonné de ces objets que conſiſte la principale beauté d'un payſage, & dans leſquels l'art peut imiter avec ſuccès la nature. Je ne parle point ici de pluſieurs autres choſes qui peuvent ſervir à l'embelliſſement d'un ſite; pour remarquer que la variété ne conſiſte pas ſeulement dans le concours d'objets de nature différente; mais encore dans les diverſes formes des objets d'une même eſpèce ou les divers aſpects ſous leſquels on doit les repréſenter; tels que des arbres droits & tortus, de hautes montagnes & de petites collines, des ſources d'eau naturelles & des fontaines artificielles & en ouvrage de ſculpture, des chaumières & des palais, des plans de différentes eſpèces de terreins, &c; diverſité qu'il faut obſerver de même dans le coloris, ſuivant les ſaiſons de l'année.

J'ai dit, dans le précédent livre, qu'un tableau placé à une certaine diſtance déterminée doit reſſembler à la nature vue de l'intérieur d'une fabrique; & que le cadre tient ici lieu de l'embraſure d'une fenêtre ou de l'ouverture d'une porte. Il s'agit maintenant de ſavoir ſi une pareille ouverture peinte peut paroître naturelle & tromper l'œil, ſans qu'on détermine un point de vue & un horizon de niveau avec les yeux du ſpectateur; & s'il eſt indifférent qu'ils ſoient placés plus haut ou plus bas? En outre, ſi la largeur du cadre ſeul ſuffit pour indiquer l'épaiſſeur du mur, ſans aider à l'illuſion, en continuant ce cadre ſur le tableau même? Je ſoutiens que cela eſt abſolument impoſſible; & que l'effet n'en peut pas paroître naturel, bien loin de tromper l'œil, ſi l'une de ces choſes y manque; ce que je prouve de la manière ſuivante. Prenez, par exemple, un ſiége & placez-vous devant une fenêtre, de manière que votre œil ſe trouve de niveau avec le haut de l'appui de la croiſée, ſans que vous puiſſiez en appercevoir la ſuperficie, & vous verrez que l'horiſon, ou la plus grande diſtance, où le ciel ſemble ſe confondre avec la terre, s'en raprochera, pour ainſi dire, & ſe trouvera paralèlle avec votre œil; de ſorte que vous n'appercevrez plus que le ciel. Enſuite levez-vous, & vous trouverez que l'horizon s'élevera de même, & que votre vue ſera toujours de niveau avec lui, & decouvrira, par-ci par-là, quelques objets. Remarquez maintenant combien votre ouvrage rend peu l'effet qu'il doit produire, quand le point de vue ne s'en trouve pas de niveau avec votre œil, & combien la vérité & l'illuſion ſe trouvent détruites, lorſque l'art n'eſt pas conduit

par la raiſon. Il eſt donc évident que c'eſt le point de vue du tableau qui doit déterminer ſa diſtance, & qu'il faut que l'œil ne s'écarte jamais de l'horizon; mais qu'il eſt abſolument néceſſaire qu'ils ſe trouvent toujours de niveau enſemble. Lorſque l'œil eſt plus bas que le point de vue, il faut néceſſairement que tous les objets paroiſſent tomber en avant, & que le premier plan ſemble s'affaiſſer. Si, au contraire, l'œil ſi trouve plus haut, alors le premier plan s'éleve, & tous les objets tombent en arrière. Comment donc de pareils tableaux peuvent-ils paroître vrais, & prêter à l'illuſion? Il n'y a parconſéquent pas d'autre moyen que de pendre le tableau à une certaine hauteur, & de déterminer la diſtance à laquelle on doit abſolument le voir toujours. Pour ce qui eſt du cadre, il eſt néceſſaire d'en indiquer l'épaiſſeur ſur la toile ou ſur le panneau, afin de connoître tout de ſuite la diſtance à laquelle il faut voir le tableau; à cauſe que ſes rayons angulaires ſe prolongent vers le point de vue.

Je n'ignore pas que la plûpart des peintres trouveront cette méthode ſingulière, & m'objecteront que G. Pouſſin, le Titien, Paul Bril, François Mola & un grand nombre d'autres bons maîtres n'en ont pas fait uſage. Mais je leur répondrai par l'ancien proverbe: que l'exemple vaut mieux que le precepte; car ils cherchent bien, en général, à imiter les défauts, mais n'on pas les bonnes qualités de ces admirables artiſtes. Je ſuis perſuadé d'ailleurs que ſi ces obſervations étoient venues dans l'eſprit de ces maîtres ils ne les auroient pas rejetées. Si l'on en veut une preuve, qu'on me montre un tableau, un deſſin ou une gravure de l'un de ces grands peintres, qui repré-

ſente un ſite ouvert vu de l'intérieur d'une fabrique, où ils aient négligé de rendre l'épaiſſeur du mur ou de l'embraſure de la fenêtre. Car ſans cela ils ſe ſeroient écartés de la vérité, & l'on pourroit dire qu'au lieu d'un ſite bien percé, ou d'une échappée de vue, ils n'ont repréſenté qu'un tableau ou qu'une tapiſſerie de haute-lice J'en conclus donc que, ſi la vérité demande cette qualité dans un tableau, elle eſt infiniment plus eſſentielle lorſqu'on veut que l'ouvrage ſoit pris pour la nature même, afin de tromper, s'il étoit poſſible les artiſtes mêmes. Mais le plus grand nombre ſe contentent d'atteindre à la perfection de leurs prédéceſſeurs; ce qui nuit eſſentiellement aux progrès de l'art.

Mais pour en revenir à mon principe, je penſe qu'on doit principalement y avoir égard, quand on a quelque choſe à peindre dans des ſallons ou dans des galeries, ſoit dans des niches, ſoit au-deſſus de la cheminée, &c; & que le principal point eſt de placer convenablement l'horizon, ſuivant que le tableau ſe trouve à une hauteur plus ou moins grande. J'avois ſoin, quand je me trouvois chargé de pareils travaux, de bien indiquer l'épaiſſeur des murs dans mes tableaux; & je n'ai cédé qu'une ſeule fois au deſir d'un amateur diſtingué, qui, ſous prétexte de conſerver un plus grand eſpace pour le ſite, m'obligea de diminuer l'épaiſſeur de l'encadrement.

Qu'on ne penſe cependant pas que je commençois par diſpoſer mon ſujet, pour enſuite prendre la largeur de la bordure; ç'eût été m'y prendre mal. Mon premier ouvrage étoit de tracer le cadre, & je deſſinois enſuite mon ſujet;

ce qui m'épargnoit beaucoup de tems, que j'aurois ſans cela perdu inutilement.

Afin de donner au jeune artiſte une idée exacte de la manière dont il doit s'y prendre pour parvenir facilement à compoſer un bon payſage, je penſe qu'il eſt néceſſaire de commencer par faire les réflexions ſuivantes.

1°. Il faut conſidérer de quelle nature eſt le ſujet qu'on ſe propoſe de traiter.

2°. Dans quel pays du monde on doit en placer l'événement.

3°. Quelle ſaiſon, quel mois de l'année & quelle heure du jour on veut employer.

4°. Si le ſujet demande la lumière du ſoleil ou celle de la lune; & ſi le tems doit être ſerein ou chargé de brouillards, pluvieux ou orageux.

Après avoir fixé tous ces points, il faut qu'on faſſe choix des matériaux néceſſaires, qu'on doit diſpoſer d'une manière convenable au plan général, en plaçant les objets à l'endroit qui leur eſt propre, ſuivant leur nature & leur qualité.

Enſuite on mettra le point de vue au milieu du tableau, plus ou moins haut, ſelon qu'on voudra qu'il y ait plus de ciel ou de terrein; en obſervant ſi le terrein eſt uni ou non, pour placer les figures de niveau avec l'œil, afin de déterminer ſi le tableau eſt vu de bas en haut, ou de haut en bas; car on ſait que les objets qu'on regarde d'une hauteur doivent ſe trouver au-deſſous de l'horizon, & que ceux qu'on voit d'un endroit plus bas que ces objets doivent s'élever au-deſſus de l'horizon.

Quand cela eſt achevé, il faut qu'on s'occupe du choix d'une lumière convenable, qui tombe dans le tableau par devant, par derrière, ou de côté, pour éclairer tous les objets en conſéquence. On doit ſonger auſſi à diſpoſer le principal objet dans l'endroit le plus avantageux, & ſi le ſujet le permet, au milieu du tableau; du moins jamais dans un des coins.

Il faut qu'on ne porte pas moins d'attention à l'expreſſion des figures ; c'eſt-à-dire, lorſque le ſite eſt orné de quelque ſujet d'hiſtoire ; mais c'eſt toujours le ſite même qui doit principalement dominer ſur le reſte, ſoit par le moyen de groupes d'arbres, ou de fabriques. Le sacceſſoires peuvent ſervir à faire mieux comprendre le ſujet, en même-tems qu'ils doivent être analogues à la nature du ſite, ſoit qu'il repréſente une forêt, un fleuve ou une plaine ouverte.

Quant aux ſites dans le goût des peintres payſagiſtes modernes, comme ceux d'Everdingen, de Pynakker, de Ruyſdaal,de Moucheron; ils ne demandent que des accompagnemens communs, tels que cabanes, chaumières, pêches, chaſſes & autres ſemblables occupations champêtres, qui y ſont auſſi propres que des ſujets pris de l'hiſtoire ou de la fable; car ce ne ſont,ſelon moi,que les acceſſoires qu'on fait ſervir dans un ſite, qui lui donnent un air antique ou moderne; à moins que ce ne ſoit quelque lieu moderne connu qu'on veuille repréſenter, dans lequel l'antique ne convient point, quoique Breugel, Paul Bril & Bol en aient donné l'exemple, en confondant la nature commune avec la nature héroïque. Car la nature eſt à préſent ce qu'elle a été de tous les tems, & ſes productions n'ont

point

point variés dans leurs especes. La nature est donc toujours commune, c'est à dire, imparfaite; mais elle devient parfaite ou héroïque quand on sait sagement l'embellir par d'anciens monumens, qui, avec les belles productions de la nature, composent ensemble ce qu'on appelle un paysage dans le goût antique. Mais rien n'est plus ridicule qu'une vue du Rhin ornée de statues & d'autres monumens Grecs ou Romains.

CHAPITRE II.

De la lumière, ainsi que de la disposition & du groupement des figures dans le paysage.

ALLONS maintenant plus loin, & examinons les qualités principalement nécessaires pour former un bon paysage. Je pense qu'elles consistent dans une parfaite disposition & un sage contraste des objets, qui diffèrent entr'eux, tant par leur matière, que par leurs formes & leurs couleurs; ainsi qu'en second lieu, par le nombre & le groupement de ces objets; & en troisième lieu, par une économie bien entendue de la lumière, c'est-à-dire, du clair-obscur.

C'est par le moyen des objets de nature, de forme & de couleur différentes qu'on obtient de la vie & du mouvement dans un tableau; c'est-à-dire, par un heureux contraste de figures, d'animaux, d'objets de nature morte & de productions des arts, dont les uns doivent

être droits, les autres courbés ou tortus; ceux-ci hauts, ceux-là bas; avec des couleurs vigoureuſes ou foibles, fortes ou tendres, brillantes ou ſourdes & fondues.

Le groupement conſiſte à bien diſpoſer ces différentes choſes; comme, par exemple, deux objets ſur deux plans différens; dont celui du premier plan doit être le plus petit, & celui du ſecond plan le plus grand. Ainſi, lorſqu'une figure aſſiſe ſe trouve la plus proche de la ligne de terre, il faut que celle qui eſt derrière celle-ci ſe tienne debout; avec une autre couchée ſur le troiſième plan, & une poſée fort haut ſur le quatrième, & derrière cette dernière de nouveau une autre dans une poſition droite, &c. On doit en agir de même avec les arbres, les montagnes, les rochers, les fabriques, les animaux, & généralement tous les autres objets qui peuvent entrer dans un payſage, pour autant que cela regarde l'irrégularité de leur formes. Quant à la diverſité de leurs formes & de leurs couleurs locales, je vais en donner un exemple dans la diſpoſition ſuivante.

Je ſuppoſe ici un ſite compoſé de cinq différens plans, y compris le fond ou le lointain, dont le quatrième plan eſt le plus grand. Sur le premier plan je place un vaſe de porphire ou de telle autre matière d'une couleur ſombre, porté ſur ſon piédeſtal & ſa plinthe. Sur le ſecond plan je me ſers d'un grand jet d'eau de marbre. Le troiſième plan offre une haie vive fort haute & couronnée de quelques arbres. Sur le quatrième plan je mets une ſtatue pédeſtre, montée ſur ſon piédeſtal. Le cinquième plan enfin forme le lointain qui eſt bas. Voilà pour ce qui concerne les plans fuyans les uns derriere

les autres ; diſpoſition qu'on doit obſerver de même pour un terrein uni ou paralèlle.

Pour ce qui eſt de l'entente de la lumière, elle conſiſte principalement à ſavoir diſpoſer différens degrés de clair contre differens degrés d'obſcur ; & ainſi de même en ſens contraire. Mais quand deux lumières doivent ſe détacher l'une de l'autre, on ne peut y parvenir que par le moyen des couleurs locales. Par exemple, lorſqu'une figure éclairée doit ſe détacher d'un fond clair, il faut néceſſairement que cette figure, qui n'a point d'ombre, ſoit d'une couleur obſcure, pour qu'elle faſſe un bon effet. Car le grand art conſiſte à placer les objets d'une couleur ſombre & chaude contre un fond clair, tendre & foible ; de même que des couleurs claires & foibles contre des fonds obſcurs & chauds ; ainſi que les objets les plus vigoureux du premier plan contre le plus grand lointain, & les objets les plus éloignés contre les parties les plus proches du fond ; comme auſſi les objets clairs contre les obſcurs, & les objets obſcurs contre les clairs.

On doit de même prendre garde que deux lumières ne ſe trouvent pas l'une au-deſſus de l'autre, à moins que l'une ne différe conſidérablement en force de l'autre, ſoit par la couleur ou par la teinte ; afin que l'une ne ſemble pas ſe fondre dans l'autre ; car cela feroit un fort mauvais effet, en voyant le tableau à une certaine diſtance.

De plus, il eſt néceſſaire qu'une partie du lointain ſoit interrompue, & que la vue ſe trouve plus bornée d'un côté que de l'autre, ſoit par des arbres, par un rocher, par

une fabrique, ou par quelqu'autre grand maſſif. Il faut encore qu'on puiſſe diſtinguer une partie de l'horizon ; & au défaut de cela, on fera appercevoir le pan d'un mur vu par devant, une colonnade, ou tel autre objet paralelle & uniforme ; ce qui, en donnant une grande élégance au tableau, contribuera à charmer l'œil.

On ne peut nier que ce ſoient les nombres impairs qui ſont les plus parfaits, ainſi que les philoſophes & les géometres l'ont demontré. Il faut donc obſerver ce nombre impair dans le groupement des figures.

Je commence par placer une figure ſur la ligne de terre ; enſuite trois ſur le ſecond plan ; après cela cinq ſur le troiſième ; puis de nouveau une ſeule ſur le quatrième, & ainſi de ſuite, tant ſur un ſeul plan uni, que ſur pluſieurs plans inégaux, diſpoſés les uns derrière les autres. Ce nombre impair à donner aux figures des différens groupes eſt, ſans doute, un des points les plus eſſentiels à obſerver dans un payſage.

Quant aux couleurs locales, dont j'ai parlé plus haut, il faut ſur-tout obſerver que la couleur principale & dominante du tableau ne doit ſe préſenter ailleurs que par petites parties ; c'eſt-à-dire, qu'elle y doit être en moindre quantité, & d'une beauté & dignité inférieures.



CHAPITRE III.

Des accompagnemens dans le Payſage.

CHAQUE peintre payſagiſte a un goût particulier qui détermine ſon choix. L'un aime la nature agreſte, ſauvage & terrible; l'autre préfére un ſite tranquille & agréable; celui-ci choiſit les teintes chaudes de la lumière du ſoleil; celui-là les clairs de lune, &c; ce qu'il faut attribuer à une certaine impulſion qui détermine, en général, les hommes à préférer l'inſtinct de la nature à la voix de la raiſon, qui ſeule peut nous conduire à la plus grande perfection; c'eſt-à-dire que nous nous arrêtons à une ſeule partie, tandis que nous pouvons embraſſer le tout. Mais ce qui paroît le plus ſingulier, c'eſt que le plus grand nombre des peintres payſagiſtes n'ont pas le talent de faire les acceſſoires de leurs ſites; car il eſt malheureux d'être obligé de recourir à une main étrangère pour faire un travail dont on doit connoître mieux que tout autre l'effet & l'importance; en ne prenant point pour cela de ſimples figures ſans motif & ſans expreſſion, mais des ſujets d'hiſtoire ou de la fable, qui ſervent à charmer les yeux & à intéreſſer l'eſprit. Cependant peu d'artiſtes parviennent à ce degré, faute de s'occuper de la lecture de bons livres; quoiqu'il vaille mieux, ſans doute, ſe paſſer de deſſins & de gravures que de livres utiles. Je conſeille ſur-tout aux peintres payſagiſtes de bien étudier l'hiſtoire; ainſi que je voudrois que les

peintres d'hiſtoire fiſſent uſage de gravures, de deſſins & de deſcriptions de payſages & d'animaux; car quel avantage peut-on attendre de l'étude d'une choſe qu'on poſſéde déjà, pour négliger celle qui nous eſt encore inconnue, quoiqu'elle nous ſoit abſolument néceſſaire,

Mais comme il n'y a, pour ainſi dire, point de peintre qui n'adopte une manière particulière; il y en a peu auſſi qui puiſſent faire eux mêmes les accompagnemens de leurs ouvrages; car ils cherchent, en général, à exceller dans une certaine partie plus que dans les autres, & à ſe faire remarquer par quelque ſingularité; ſoit par un coloris brillant, des draperies extravagantes, une lumière chaude & large, ou ronde & foible: choſes qui leur paroiſſent impoſſibles à éviter, quoiqu'elles faſſent ſouvent un effet tout-à-fait contraire à celui qu'ils en attendent, ſur-tout lorſqu'on veut les employer pour orner les ouvrages d'un autre maître. Nous devons remarquer encore qu'il y a deux eſpèces d'acceſſoires: les néceſſaires & les gratuites. Les néceſſaires ſont ceux qui appartiennent au ſujet même, ſavoir, les immobiles qui ne changent point de place; & l'on regarde comme inutiles ou gratuites ceux qui ſont mobiles, tels que figures, quadrupèdes, oiſeaux & autres ſemblables, dont on ne ſe ſert que pour donner de la vie & du mouvement au tableau.

Pour faire mieux comprendre mes idées, je vais examiner ce qu'un peintre payſagiſte doit obſerver & ce qu'il faut qu'il évite dans ſes acceſſoires.

Je dis donc qu'il eſt indécent de placer une femme ſeule auprès d'un terme de Priape, & plus encore

dans la compagnie d'hommes ; ſi ce n'eſt qu'on veuille repréſenter une femme diſſolue & abandonnée au vice. Il ne convient pas non plus de faire paroître une femme richement vêtue aſſiſe ſeule ſur le grand chemin ou dans un bois, ou s'amuſant à cauſer avec des gens du peuple. Il vaut beaucoup mieux repréſenter un homme aſſis, & faire paſſer une femme devant lui, que de faire aſſeoir la femme & paſſer l'homme devant elle, ou cauſer avec elle, à moins qu'on ne puiſſe ſuppoſer qu'il ne lui demande le chemin qu'il doit prendre. Il convient de même mieux que ce ſoit la figure aſſiſe qui indique la route, que celle qui paſſe devant elle. Si vous repréſentez une troupe d'hommes & de femmes qui s'acheminent enſemble, que ce ſoient les hommes qui ſe trouvent chargés des fardeaux & non les femmes. Si vous faites repoſer quelque part une perſonne du ſexe qu'elle n'ait pas plus de choſes avec elle qu'elle n'en puiſſe porter. Une femme & ſur-tout une jeune fille d'un certain rang ne doit jamais voyager ſeule, ſoit par des forêts, ou par la plaine ; du moins doit-elle alors être accompagnée d'un enfant. Il eſt convenable de mettre enſemble les pâtres & les bergeres, ainſi que les perſonnes des deux ſexes occupées des travaux de la campagne. Où il n'y a point de troupeaux, il ne doit point y avoir de berger, ni de joueur de chalumeau, ni de jeune fille le front ceint d'une guirlande de fleurs ; car cette eſpèce de gens ne viennent point aux champs pour cauſer enſemble ou pour s'amuſer, mais pour s'occuper de leurs travaux ou pour veiller à leurs troupeaux. Il eſt

donc plus dans l'ordre des choſes qu'il faille demander où eſt le berger que de devoir s'informer ce que ſont devenues les brebis. Les enfans des gens de la campagne s'occupent des amuſemens de leur âge & convenables au local, comme, par exemple, de cueillir des fleurs, de dénicher des oiſeaux, de glaner, &c. Dans les orgies, ainſi que dans les fêtes champêtres, il ne faut pas faire paroître des gens d'une certaine condition, à moins que le ſujet ne le demande, ou qu'ils ne ſoient placés à quelque diſtance, comme ſimples ſpectateurs de l'action qui ſe paſſe. On ne doit point ſur-tout y introduire des perſonnes âgées, particulièrement des hommes, parce que les vieillards, en général, ne prennent aucun plaiſir à ces eſpèces d'amuſemens.

C'eſt agir contre la nature & la raiſon que de choiſir un ſite triſte & lugubre pour repréſenter une fête joyeuſe, ainſi que de faire paſſer un événement malheureux ou mélancolique dans un ſite agréable & orné de ſtatues, de jets d'eau & d'autres ornemens de cette eſpèce; ſi ce n'eſt que le ſujet ne l'exige.

Heureux le peintre qui ſait choiſir des acceſſoires convenables au ſite, & un ſite qui ſoit propre aux ſujets qu'il veut traiter; & qui, de cette manière, trouve le moyen d'en compoſer un tout, où chaque partie ſerve à ajoûter à la beauté & à l'effet des autres. Un pareil artiſte ſera ſans doute préférable à ceux qui puiſent toutes leurs compoſitions dans les ouvrages, dans les deſſins & dans les gravures des autres; non que je blâme totalement la méthode de les conſulter; car ils ſervent

vent quelquefois à réveiller l'esprit; & je conviens que, sans ce secours, je n'aurois pas atteint moi-même au dégré où je suis parvenu ; mais il faut avoir soin de ne pas sacrifier ses propres idées à celles d'autrui.

Passons maintenant aux accessoires immobiles, pour remarquer que rien n'est plus insupportable dans les tableaux de paysage, que de voir toujours les fabriques placées dans le fond, contre le lointain, & de ne trouver sur les côtés que des arbres & des collines, ou à peine quelques pierres les unes sur les autres. Cette répétition doit nécessairement ennuyer beaucoup les spectateurs. Il n'est pas étonnant que ceux qui ne savent pas l'architecture, évitent les fabriques autant qu'il leur est possible; mais je suis surpris de ce que les peintres paysagistes n'étudient pas cette partie, & ne veulent pas même se donner la peine de copier les morceaux d'architecture qu'ils peuvent trouver dans les ouvrages des autres; ce qui me paroît d'autant plus singulier qu'ils ne doivent pas ignorer qu'un site sans fabriques & sur-tout sans figures, ne peut être regardé que comme un désert, ou comme une contrée où règne le fléau de la peste.



CHAPITRE IV.

Des ornemens immobiles dans les payſages, tels que fabriques, tombeaux, obéliſques, vaſes, &c.

LES tombeaux, les cénotaphes & les cippes qu'on place dans les payſages, méritent quelques réflexions particulières, parce qu'il faut non-ſeulement qu'ils ſervent à orner le ſite; mais qu'ils donnent auſſi un air de vérité aux endroits où ils ſe trouvent placés, & ne forment point d'anacroniſme, ni de contreſens.

La meilleure méthode eſt donc de choiſir pour ces eſpèces de monumens un endroit convenable où ils ſoient expoſés à la vue des paſſagers, pour qu'ils fixent leur attention. On les voit, en général, dans les champs, près des grands chemins, & à l'entrée d'une ſombre forêt, ou dans la forêt même; mais placés cependant de manière qu'il ſoit facile d'en approcher & de les examiner. Ceux qui ſont d'une exécution précieuſe, avec des ſtatues & d'autres ouvrages de ſculpture, ſont ordinairement garantis des injures du tems, par des voutes portées ſur des colonnes, avec un petit frontiſpice ſurmonté d'un vaſe de cuivre, avec des amours de chaque côté, placés ſur un pivot mobile, & tenant à la main un petit maillet de métal avec lequel ils frappent ſur ce vaſe lorſque le vent les fait tourner; ce qui produit un grand bruit quand l'air eſt fort agité,

à cause d'une certaine cavité qu'ils ont dans le dos. Les anciens prétendoient que ce bruit servoit à écarter les mauvais esprits, qui, disoient-ils, errent sans cesse autour de la demeure des morts. On garantissoit aussi quelque fois ces tombeaux qui, en général, se trouvoient sur des monticules, du vent du nord par des murs ou parapets à hauteur d'appui. Il nous reste encore à remarquer ici que, pour attirer le peuple près des tombeaux, on élevoit dans les environs des bancs & même des fontaines; & qu'on renfermoit souvent les cendres du mort dans une urne cinéraire, qu'on placoit sur le tombeau même ou bien dans une espèce de niche ou petite chapelle. Ces monumens étoient faits de porphire, de jaspe, de granit, de toutes les espèces de marbres & de pierres, ainsi que de cuivre & d'autres métaux, sur lesquels étoit indiqué, par des figures allégoriques ou hiéroglyphiques, si le tombeau contenoit les cendres d'un héros, d'un homme d'état, d'un philosophe ou d'un simple particulier. On voit souvent près de ces tombeaux un autel, qui servoit à faire des sacrifices en commémoration de celui qui y reposoit.

Quant aux cabanes & chaumières, on sait qu'elles sont, en général, fort basses & d'un seul étage, construites de bois ou de briques communes, sans architecture & sans ornemens, ou même seulement de claies enduites de terre glaise, & couvertes de chaume ou de gazons. Ces demeures champêtres reçoivent peu de jour & sont fort obscures dans l'intérieur; tandis que les murs en sont au-dehors d'une couleur claire, soit rouge, blanche ou grise; de sorte qu'on les apperçoit de fort

loin. On voit ordinairement près de ces maiſons des puits & ſouvent des fontaines, mais conſtruites ſans art & ſans goût, à moins que ce ne ſoit dans les environs des grandes villes. On trouve quelquefois ſur les chemins des fragmens d'anciens monumens renverſés & dont une partie eſt encore ſur pied, tandis que le reſte eſt mutilé & à moitié enfoui en terre. On rencontre auſſi dans les bois des figures de lions de marbre ou de pierre, portées ſur des piédeſtaux ou des plinthes, qui jetent de l'eau par la gueule. On plaçoit de même, dans l'antiquité, des ſphinx ſur les baluſtrades, lorſqu'ils ne ſervoient pas d'emblême de quelque ſecret des arts; car dans ce cas, ils tenoient lieu de ſupport aux colonnes, aux pyramides & aux tombeaux. On avoit également coutume, ce qui eſt même encore en uſage, d'élever des monceaux de pierres portant des inſcriptions & des figures allégoriques, ainſi que des colonnes itinéraires pour indiquer les routes, & des termes pour marquer les bornes des terres. On ſait que ces termes étoient des gaines ou des eſpéces de pyramides renverſées la baſe en haut, & ſurmontées d'une tête de bronze ou de marbre, dont la bouche ouverte reçevoit le vent, ce qui cauſoit un aſſez grand bruit. Toutes ces choſes, diſtribuées avec intelligence & art, ne peuvent manquer de produire un bon effet dans un ſite ouvert, pourvu qu'on ne les multiplie pas inutilement, & qu'on ne repète pas trop ſouvent la même choſe.



CHAPITRE V.

De la beauté du coloris dans le paysage.

Si quelque chose peut charmer la vue, c'est sans contredit la belle verdure du feuiller des arbres, principalement lorsque la nature semble se renouveller au printems; & ce spectacle n'est pas moins ravissant dans un paysage bien peint, où le vert tendre & gai est la couleur qui produit le plus bel effet, & qui domine sur les autres. Mais il ne faut pas s'imaginer, pour cela, qu'un paysage où tout seroit également d'un beau vert, pût plaire davantage qu'un autre dont le ton seroit grisâtre. Le vert-de-gris, quoique fort beau, n'est cependant pas celui qui flatte le plus l'œil; d'ailleurs cette couleur se ternit & s'altére beaucoup.

Mais ce qui est véritablement déplorable, c'est que des peintres paysagistes, qui prétendent à la célèbrité, bannissent entèirement le beau vert de leurs ouvrages, & le remplacent par le noir, le jaune & d'autres semblables couleurs.

Peut-être, me dira-t-on, que les plantes & les herbes, ainsi que les feuillers des arbres, présentent des variétés infinies, tant dans leurs formes, que dans leurs couleurs & leurs propriétés; qu'il y en a, par exemple, d'un

beau vert, d'autres qui sont bleuâtres, jaunâtres, roussâtres, grisâtres; & que d'ailleurs le peintre n'est que le singe de la nature. Je ne puis disconvenir de ces vérités, & ne cherche pas aussi à les combattre; mais je soutiens, en même tems, que l'artiste, en copiant la nature, doit savoir faire un choix des plus belles parties, pour les rendre de la manière la plus vraie, la plus convenable & la plus parfaite.

Mais en avançant que le beau vert est la couleur qui produit le meilleur effet dans un paysage, je ne prétends point appuyer le sentiment de ceux qui pensent qu'on ne peut pas employer de couleurs trop belles & trop voyantes, quand même elles seroient plus brillantes que celles de la nature même; & cela aussi bien dans les sujets d'histoire que dans le paysage; car quel effet pourroient alors faire les couleurs, & comment seroit-il possible qu'elles se détachassent les unes des autres? Au reste, j'ai parlé plus au long de cette partie dans le chapitre IV, où je traite de l'accord & du contraste des couleurs. Il faut donc que dans le coloris, de même que dans la musique, il y ait toutes les espèces de tons, afin qu'ils concourrent ensemble à former une parfaite harmonie, & que les uns servent à faire sortir les autres; puisque, suivant le proverbe, *Tenues ornant diademata cunæ.*

Cependant, malgré toute l'importance de cette partie de l'art, il y a un grand nombre de peintres qui la négligent totalement, & qui dédaignent même de s'en occuper; de sorte qu'on les voit souvent rendre les ob-

jets du premier & du ſecond plans d'une manière fort belle, & faire enſuite la verdure du troiſième plan d'une teinte griſâtre & ſale ; quoiqu'ils placent ſur ce même plan des figures avec des draperies auſſi brillantes que celles de la ligne de terre ; ce qui produit un effet auſſi déſagréable que contraire à la vérité.

CHAPITRE VI.

Du feuiller des arbres.

LA plûpart des peintres payſagiſtes, ſont fort embarraſſés dans l'éxécution du feuiller des arbres ; de ſorte qu'ils ſe contentent de copier la manière de quelque maître, ſans ſe donner la peine de conſulter la nature même. Auſſi la touche de leurs arbres eſt-elle, en général, roide, ſèche & monotone ; ce qui fait qu'il n'eſt pas poſſible de diſtinguer un orme d'un ſaule, ni un chêne d'un tilleul.

Cependant la nature nous apprend à connoître tous les arbres, même de fort loin, tant par la différence de leur couleur que de leur forme. Pour procéder donc avec méthode, & pouvoir parvenir à un certain degré de perfection dans cette partie, il faut bien étudier la nature & les différentes eſpèces de feuiller & de vert qu'offrent les arbres vus à une certaine diſtance, & remarquer avec ſoin ſi les maſſes en ſont grandes & ſerrées, ou ſi

les branches & les feuiller en ſont rares; de même que ſi les feuilles ſe trouvent attachées par bouquets irréguliers, ou diſpoſées d'une manière uniforme aux branches. On ne doit pas être moins attentif à obſerver la diverſité de leurs couleurs, tant à leur naiſſance au printems, que quand elles ſont parvenues à toute leur croiſſance en été, & lorſqu'elles commencent à ſe jaunir & à tomber à l'entrée de l'hiver. Il faut également porter attention à la forme des troncs des d'arbres, pour remarquer s'ils ſont grands ou petits, droits ou tortus, & s'ils aiment les terreins ſecs ou humides.

Il y a encore un autre point qui n'eſt pas moins difficile, mais qui produit un bel effet quand il eſt bien obſervé; c'eſt la rondeur ou le relief à donner aux arbres. Pour y bien réuſſir, il faut obſerver exactement quelle eſt la circonférence de l'arbre, que nous ſuppoſerons ici de trente à quarante pieds. La plus grande rondeur qui ſe préſente du côté du ſpectateur, eſt celle qui doit recevoir les plus fortes lumières & les plus fortes ombres; dont on diminuera, par degré, les teintes de cinq en cinq, ou de ſix en ſix pieds, & l'on en fera fondre les bords ou extrêmités dans le ciel, ou dans les autres acceſſoires, quand même le jour tomberoit de côté dans le tableau; car plus la lumière approche de l'œil, plus ſes coups ont de force. Et l'on ne parvient pas à donner plus de relief aux arbres, en voulant renforcer les coups de lumière & les rehauts des dernières extrêmités, à cauſe que la lumiere s'y perd trop ſubitement en fuyant; & lorſqu'on y a donné trop de force, il eſt impoſſible d'y

d'y porter remède en glaçant cette partie, ſans la rendre plus ou moins ſale & ſans en dégrader par conſéquent le coloris, en comparaiſon du reſte.

Il y a d'ailleurs une différence auſſi grande entre les troncs des arbres qu'entre leur feuiller. Les uns ſont plus beaux & plus pittoreſques que les autres, tant par la forme que par la couleur locale & par les accidents qu'on y remarque. Mais il faut ſur-tout avoir ſoin de ne pas placer le feuiller d'un frêne ſur le tronc d'un tilleul ou d'un chêne, ni celui d'un ſaule ſur un orme; car chaque eſpèce de tronc a un feuiller qui lui eſt particulier; quoique le plus grand nombre de peintres payſagiſtes n'y prennent pas garde de ſi près. Ayez ſoin auſſi de ne point mettre de jeunes feuilles d'un vert tendre ſur un tronc dégradé par les ans; car le premier de ces défauts peut être comparé à la tête d'un homme placée ſur le corps d'un ſinge; & le ſecond n'eſt pas moins ridicule que de repréſenter le corps foible & décrépit d'un vieillard avec la face d'un bel adoleſcent.

On voit auſſi ſouvent dans des payſages, éclairés par un jour ordinaire, le feuiller des arbres repréſenté d'une manière dure & découpée contre le ciel; tandis que la nature nous apprend que les extrêmités des feuilles, même des arbres les plus proches de la vue, ſe fondent dans le ciel, & y deviennent vagues & indéciſes; effet qui eſt bien plus conſidérable encore dans le lointain.



CHAPITRE VII.

De la manière de placer les tableaux de payſage, & de ce qu'on appelle Pendans.

RIEN ne me paroît plus déſavantageux & plus déſagréable pour un peintre, que de ſe vouer à une ſeule manière de repréſenter les objets. La nature elle-même & les réflexions que je vais expoſer, feront connoître ſuffiſamment l'erreur de ce principe.

En premier lieu, relativement aux différens endroits où l'on veut placer les tableaux ; car je ne penſe pas qu'on veuille ſoutenir qu'un ouvrage de peinture puiſſe être mis indifféremment par-tout. Et lorſqu'on voit un peintre qui ne varie, pour ainſi dire, jamais ſes compoſitions, on a tout lieu de croire que ce n'eſt pas un grand maître, & qu'il eſt peu riche en idées.

Secondement, parce qu'il faut qu'il règle ſes compoſitions ſuivant la volonté des amateurs qui demandent ſes ouvrages, pour autant que la raiſon & les règles de l'art peuvent le permettre.

Quant au premier point, la nature ſeule ſuffit pour en démontrer l'erreur. N'eſt-ce pas après une tempête ou une averſe que la lumière du ſoleil paroît la plus brillante, & qu'un tems ſerein réjouit le plus la vue? Et croit-on que cela cauſe une ſenſation moins agréable dans un tableau? Certainement point. Il n'y a d'ailleurs

pas de contrée, quelque aride & malheureuſe qu'elle puiſſe être, qui n'offre quelque ſite varié, dans une étendue de trois lieues, au plus. Comment ſe peut-il donc que le peintre ne ſe plaiſe pas à repréſenter tantôt un orage, tantôt un tems calme, avec un beau ciel? puiſque c'eſt par la diſparité des objets qu'on parvient à cette variété qui charme l'œil & qui captive l'eſprit. Un boſquet touffu & agréable, un déſert affreux, des grandes chûtes d'eau, des chênes dont les ſommets ſe perdent dans les nues, des rochers énormes & d'autres objets ſemblables ne plaîront pas moins dans les peintures d'un appartement; & c'eſt en variant de cette manière qu'on peut, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, préſenter en abrégé à l'œil la ſcene entiere du monde.

Quelles preuves repétées d'ailleurs un peintre qui ne ſe tient qu'à une ſeule manière ne s'expoſe-t-il pas à donner de ſon ineptie & de ſon incapacité? Si, par exemple, il eſt accoutumé à ſe ſervir de la lumière du ſoleil, combien d'endroits ne trouvera-t-il pas où ſes ouvrages ne font pas un bon effet? puiſqu'il ne peut pas toujours les expoſer dans la lumière de cet aſtre pour les faire paroître naturels & vrais. Et quand même il parviendroit à les y placer, il auroit alors, pour ainſi dire, toujours une autre difficulté à vaincre; en ce que le ſoleil tombera directement par-devant dans le tableau, tandis que les objets en ſeront éclairés comme ſi cette lumière y venoit de côté.

Il paroît donc, par ce que je viens de dire, que la lumière du jour ordinaire eſt non-ſeulement néceſſaire,

mais auſſi très-favorable pour les peintures d'un ſallon ou d'une galerie.

Un bon peintre doit être prudent dans la diſpoſition & dans le choix de ſon ouvrage, en obſervant avec ſoin la nature du local ; afin que ſon art ne ſerve pas à interrompre l'ordre de l'architecture, mais contribue plutôt à le lier enſemble, en jetant ſur ſes payſages, qu'il veut faire paroître vrais & naturels, d'autant plus de lumière qu'ils ſont plus éloignés que les autres de la lumière du jour qui tombe dans l'appartement ; car ſans cette ſage précaution ſes ouvrages ne paroitront jamais que des tableaux, & n'offriront pas la moindre illuſion.

La ſeconde obſervation (qui ſert à ajouter une grande beauté aux ouvrages de l'art) a pour objet le bon choix de ce qu'on appelle *Pendans* ; & quoique perſonne n'ignore ce qu'on entend par le mot *Pendans*, beaucoup de monde cependant s'en forme une fauſſe idée ; car l'on s'imagine, en général, que c'eſt dans une uniformité de conception & de diſpoſition des objets, de coloris & de clair-obſcur que conſiſte leur principale qualité. Il y en a même qui prétendent que lorſque le ſite de l'un des deux tableaux eſt uni, il faut que l'autre le ſoit auſſi, & que ſi l'un eſt montueux, on doit trouver la même inégalité de terrein dans le ſecond ; en un mot, que la reſſemblance doit être ſi parfaite, que les deux tableaux paroiſſent calqués l'un ſur l'autre, avec un ciel égal & les mêmes ornemens ſur les différens plans ; de ſorte que dans le cas qu'il y ait dans l'un

une partie qui ſoit blanche, on ne peut manquer de la répéter dans l'autre.

Il me ſemble que ces raports dépendent entièrement de la volonté de l'artiſte, & que les ſeules choſes qu'il faille abſolument obſerver dans deux tableaux deſtinés à ſervir de pendans, ſe reduiſent à un point de vue égal & à une parfaite uniformité entre les figures, lorſqu'on veut les pendre à une même hauteur : le reſte eſt tout-à-fait arbitraire & même inutile. Car pourquoi ne ſeroit-il pas permis, après avoir ſatisfait ſa curioſité à regarder un déſert affreux, de récréer ſa vue à voir une campagne fertile & agréable, ou de contenter ſon goût, en paſſant ſucceſſivement d'un payſage ombragé, à un ſite ouvert, ou à une vue du Rhin ou de quelque marine. Il me ſemble que le mot *Pendans* donne aſſez à entendre que ce ſont deux tableaux d'une même grandeur, avec une bordure ſemblable, qui recoivent le jour du même côté, ſoit qu'ils pendent l'un vis-à-vis ou l'un à côté de l'autre, à peu près également remplis d'objets, avec des figures de même grandeur, qui diminuent en égale proportion, en fuyant vers le point de vue. Quant à la compoſition, plus elle différe dans les deux tableaux, plus il en réſulte de beauté & d'agrément, parce que cela nous prouve la richeſſe d'idées du maître. En un mot, un payſage eſt ce qui convient le mieux pour faire le pendant d'un payſage, ainſi qu'un tableau d'architecture en demande un autre du même genre ; & voilà, je penſe, tout ce qu'il eſt néceſſaire d'obſerver à cet égard.

CHAPITRE VIII.

De l'emploi des lumières dans les tableaux de paysage.

QUOIQUE j'aie déjà parlé fort au long des différentes espèces de lumière dans le livre précédent, je pense néanmoins qu'il est nécessaire de faire encore ici quelques réfléxions sur ce sujet, relativement aux paysages; & particulièrement touchant les lumières qui tombent par-devant dans les tableaux placés vis-à-vis des fenêtres; car plusieurs peintres se trouvent fort embarrassés, & non pas sans raison, sur la manière dont ils doivent s'y prendre pour bien éxécuter cette partie, qui, en effet, leur offre souvent de grandes difficultés à vaincre.

La principale cause à laquelle il faut attribuer cet embarras, consiste en ce qu'il n'y a point d'exemples sur lesquels on puisse s'appuyer, & que personne ne veut être le premier à en donner. On allégue sur-tout, comme une des principales difficultés, que comme le jour tombe par-devant dans le tableau, on ne peut pas former des ombres portées sur les différens plans, ni donner aux objets les ombres qui leur sont propres; que par conséquent ce n'est que par les plus sombres teintes qu'on doit chercher à leur donner les dégrès convénables de vigueur & de fuite; comme si les nues, qui circulent dans l'air, ne produisoient point de grandes ombres portées; quoiqu'on puisse s'en convaincre tous les jours par l'expérience. D'un autre côté ces artistes conviennent tacite-

ment qu'ils ignorent tout-à-fait la force & l'harmonie du coloris, en choiſiſſant des objets ſombres pour les placer contre des clairs, & des objets clairs pour les mettre contre des ſombres. Car lorſqu'on diſpoſe contre un lointain d'arbres verts, des objets dont les couleurs ſont claires, tels que le blanc, le couleur de roſe, le jaune vif & ardent, & d'autres ſemblables, on n'a pas beſoin de grandes ombres. Si l'on veut placer des objets contre une fabrique d'une couleur claire, on prendra des couleurs ſombres & noires; ou bien un vaſe d'une couleur brune & chaude, & contre ce vaſe un autre objet plus clair. C'eſt par la diminution des teintes que les objets du premier plan acquiérent de la force contre le lointain; parce que les objets deviennent plus ſombres & plus vagues à raiſon de ce qu'ils fuient; de même que les ombres deviennent d'autant plus foibles & plus indéciſes, que les objets ſont plus éloignés de l'œil. On peut d'ailleurs obtenir un bon effet par le moyen des terreins, en faiſant l'un d'un jaune clair, l'autre vert, un troiſième bleuâtre, ſuivant leur nature particulière, ainſi que je le ferai voir dans la ſuite.

Quant aux figures, on peut leur donner un côté naturellement ombré, qui faſſe un effet aſſez puiſſant pour les détacher; car celles qui ſe trouvent du côté du tableau le plus éloigné de la lumière, recevront infiniment plus d'ombre que celles qui ſont au milieu de l'ouvrage; elles formeront même une ombre portée, à cauſe qu'elles s'écartent d'autant plus du point de vue; de ſorte que plus elles en ſeront éloignées, plus ces ombres ſeront grandes.

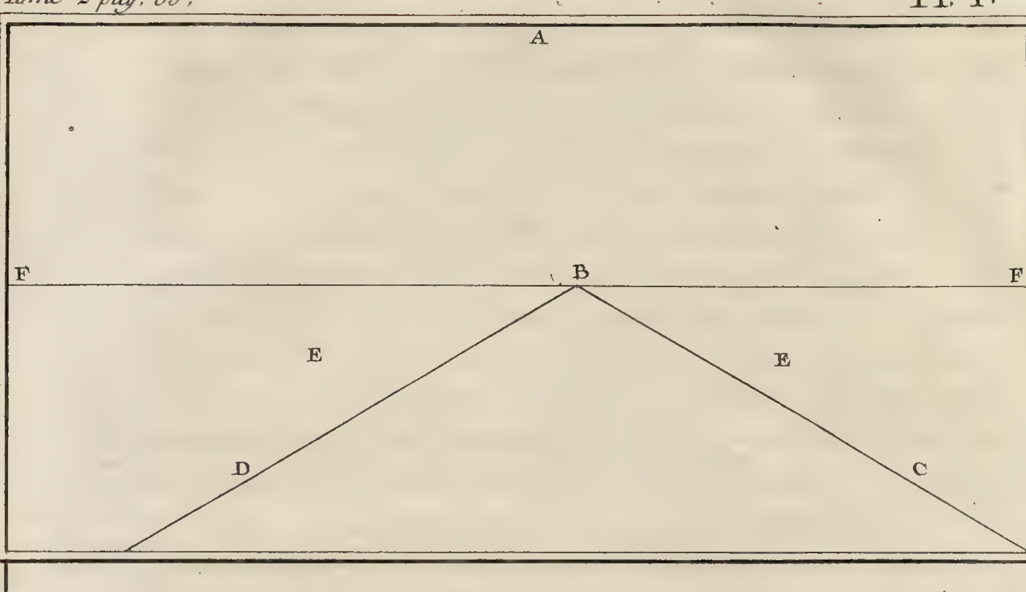
Il eſt facile de comprendre que ſi l'on place tout-à-

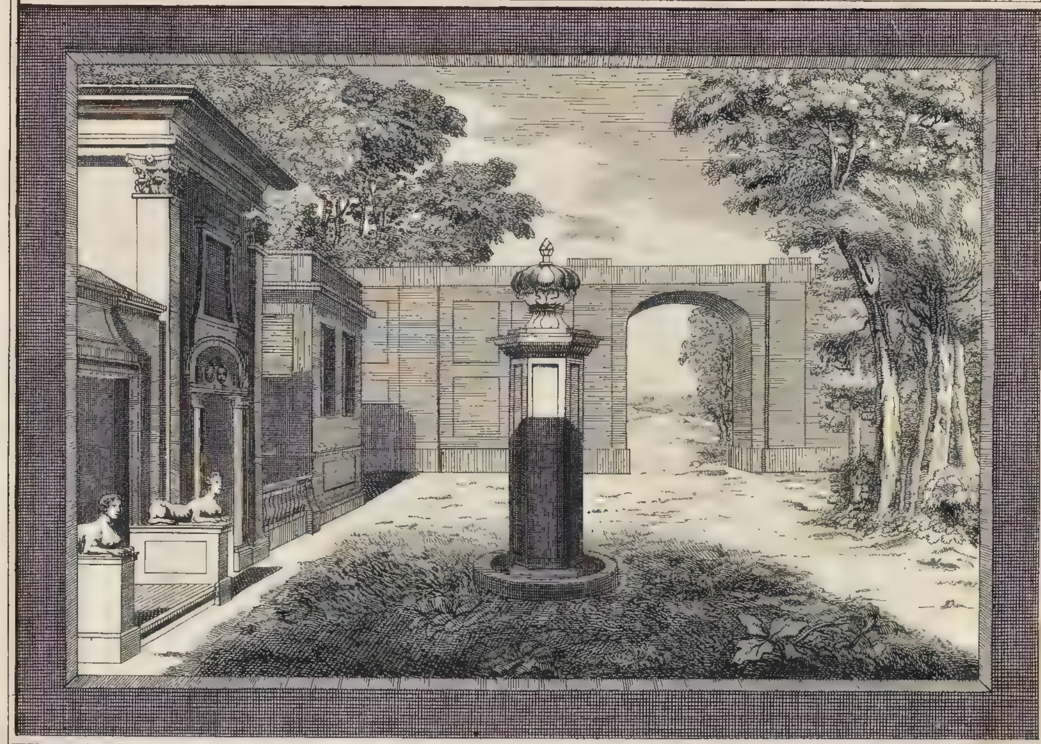
fait ſur le côté du tableau, des fabriques ou quelques autres objets qui s'élevent en l'air & fuyent vers le point de vue, les uns hauts, les autres bas; comme, par exemple, ici une grotte avec une échappée de vue, là une architecture ruſtique, ou des baluſtrades & des parapets, &c; & devant ces objets une pièce d'eau, ſur le bord de laquelle il y ait des vaſes, ou des ſtatues ſur des piédeſtaux; que dans ce cas, dis-je, ces objets, quoiqu'ils n'aient pas d'ombre parfaite, produiront néanmoins un aſſez grand effet, relativement à la lumière; qu'ils formeront même les uns contre les autres des ombres portées, qui donneront un grand accord & beaucoup d'élégance au tableau.

Si l'on m'objecte que cela produiroit un trop grand effet ſur les objets qui ſont hors du tableau, & le feroit paroître nud au milieu; que par conſéquent les yeux ſeroient trop attirés ſur les côtés, & que de plus les deux coins du tableau ſe rapprocheroient trop; je repondrai que ſi l'on fait la diſpoſition de l'ouvrage de la manière que je viens de le dire plus haut, & que les couleurs en ſoient bien choiſies & bien ménagées, on verra que la grande lumière du milieu eſt la plus forte, & que les objets des côtés ſont bien ſerrés & bien liés enſemble; & qu'en plaçant, par-ci par-là, quelques vaſes ſur des piédeſtaux contre les grandes & larges ombres des fabriques, cela y produira un bel effet.

Il y a des peintres, qui craignent de mettre des ombres portées ſur le premier plan, lorſque le jour y tombe par-devant, pour rompre un peu cette grande lumière, & la faire fuir; en diſant que la baluſtrade ou le

Pl. 1.ere





Benard direxit

ou le parapet la couvre ; & s'imaginent qu'on ne doit pas voir d'autre ombre portée par terre, que celle de ce parapet; cependant ces artiſtes ſe trompent beaucoup. Ils regardent bien la place où ils ſont, mais ils oublient de prendre garde aux fabriques qui s'élevent au-deſſus de leur tête; ils ne conſidérent pas, dis-je, la hauteur de ces fabriques, & les grandes ombres portées qu'elles doivent former ſur la fuite du premier plan qu'il faudroit qu'ils s'imaginaſſent être appçerues en dehors des fabriques, au-deſſus de l'ouverture du tableau; car quoiqu'il ſoit placé contre le pan d'un mur, il repréſente néanmoins, par le moyen de l'art, un grand eſpace entièrement ouvert dans la chambre, par où le jour y tombe directement.

Afin de faire mieux comprendre ce que j'entends par *objets hors du tableau*, je vais me ſervir de l'exemple qu'offre la figure I, de la planche premiere de ce volume.

Mettez dans la partie A, le point de vue B, & tirez les deux rayons viſuels *C* & *D*. Or, tout ce qui eſt hors de ces deux lignes, eſt hors de la partie *E*; c'eſt-là ce que j'appele objets hors du tableau, & que je ſuppoſe ici repréſenter un ouvrage continu de maçonnerie, qui va ſe joindre & s'unir au mur *F*, par lequel les ombres corporelles & les ombres portées tombent ſur la terre. Et comme le deſſus eſt occupé par le ciel, on peut, ainſi que je l'ai déjà dit, indiquer la hauteur des fabriques ou des cheminées, par les ombres portées qui tombent dans le tableau.

Peut-être me demandera-t-on ſi les figures qui occupent le milieu, & qui forment ici la principale lumière, ne devroient pas toutes, ou du moins en grande partie ſe

trouver dans l'ombre ? A quoi je réponds que cela dépend du plus ou moins de hauteur des fabriques. Si elles ſont hautes, les ombres portées en ſeront plus longues ; tandis que ſi elles ſont baſſes & couronnées d'un ſimple toit, ces ombres ſeront moins longues, & moins larges.

Cette méthode, pour autant que cela concerne les tableaux éclairés directement par devant, eſt auſſi bien fondée qu'utile ; & elle ne doit certainement pas être rejetée, quoiqu'elle ne ſoit jamais miſe en pratique. Mais perſonne ne veut être le premier à frayer la route, & l'on attend toujours qu'un autre donne l'exemple. Cependant on peut faire ces obſervations, toutes les fois qu'on ſe promene au ſoleil. D'ailleurs la nature ne nous apprend-elle pas à tourner le dos à cet aſtre, quand nous voulons conſidérer quelque choſe. La plûpart des peintres néanmoins repréſentent le ſoleil tombant par-derrière dans le tableau, & pas un ne l'y fait venir par-devant ; & cela à cauſe qu'ils ignorent la nature & les effets du coloris, ainſi que du clair-obſcur ſur les plans convenables ; & par conſéquent prouvent qu'ils n'entendent pas l'harmonie néceſſaire ici. Les peintres de portraits & de bas-reliefs, ſe hazardent cependant à ſuivre cette méthode, & y trouvent l'avantage conſidérable de produire une parfaite illuſion à l'œil.

Si le jeune artiſte croit pouvoir mieux ſaiſir mes idées, par le moyen d'un exemple, qu'il jete les yeux ſur la figure II, de la planche I de ce volume, que je viens déja d'employer un peu plus haut.

Je place à la droite de mon tableau, une rangée de

fabriques qui fuient vers le point de vue. La première de ces fabriques eſt d'une forme carrée, & l'on y entre en montant une marche ; la porte, à moitié cachée derrière le cadre du tableau, eſt ornée de deux ſphinx portés ſur leurs piédeſtaux. A deux ou trois pieds au-deſſus de la porte, eſt une moulure qui ſert à ſoutenir le toit. A côté de ce bâtiment, il y en a un autre un peu plus élevé, dont le mur de côté eſt uni, & dont la façade fait voir une porte & des fenêtres. A chaque côté de l'entrée il y a des colonnes qui portent l'architrave, la friſe & la corniche, couronnés par un tympan circulaire. Après cette fabrique vient une grille, qui va ſe joindre à un autre bâtiment plus élevé que le premier, mais plus bas que le ſecond. A dix ou douze pieds plus loin il y a une haute muraille qui traverſe le tableau ; & dans cette muraille eſt pratiquée, du côté gauche, une grande porte par laquelle on voit le lointain. Au-deſſus de cette même porte, à la droite, ſont les ſommets de quelques grands arbres qui y bouchent le ciel. Au milieu du tableau nous placerons une colonne octogonne, avec un réſervoir d'eau du côté de devant. Cette colonne qui a environ huit à dix pieds de hauteur, eſt ſurmontée par un vaſe. A la gauche, hors du tableau, ſont quelques arbres qui ſe prolongent vers le point de vue.

Remarquez maintenant la lumière, laquelle, comme je l'ai dit, tombe par-devant dans le tableau, & les ombres portées que chaque objet forme ſur les autres ; ainſi que leur projection, ſuivant qu'on repréſente le ſoleil plus haut ou plus bas.

Ceux qui ſavent la perſpective, comprendront faci-

lement quelles ombres portées ces objets doivent former par terre ; quelle longueur & largeur elles auront, & ſur quoi elles doivent tomber, en travers du tableau, & en fuyant vers le point de vue ; de même que la ſupériorité de cette lumière de face, tant en vigueur qu'en coloris, ſur celle qui tombe de côté. Tous les objets qui ſont paralelles avec l'horizon, ſont entièrement éclairés par le ſoleil ; &, au contraire, ceux qui ſont paralelles avec les rayons viſuels ſont obſcurs & hors de la portée du ſoleil, & ſi exactement circonſcrits, que la moindre ſaillie, même d'un pouce ou ſeulement de quelques lignes, ſe trouvera éclairée, ainſi que nous le prouve l'exemple ci-joint.

Quant à l'harmonie, on ne peut pas douter qu'elle ſoit auſſi facile à obtenir par une lumière du ſoleil tombant par-devant dans le tableau, que par celle qui tombe de côté ; car ce qui manque aux ombres, ſera doublement compenſé par les couleurs locales & par les teintes.

Cette eſpèce de lumière, quelque étrange qu'elle puiſſe paroître à ceux qui n'en ont jamais fait uſage, offre néanmoins dans le payſage des accidens auſſi beaux que favorables, qui flattent agréablement la vue ; mais je dois prévenir le Lecteur, que plus le tableau eſt grand & large, plus cela eſt agréable à l'œil ; tandis que cet effet n'eſt pas ſi avantageux dans un champ étroit & haut ; à cauſe que plus les objets approchent du point de vue, moins ils produiſent d'ombre ; & plus ils s'en écartent vers les côtés, plus les ombres en ſont larges.

Je penfois n'avoir plus rien à dire des lumières & de leurs qualités; mais il me vient encore une idée fur ce fujet que je crois digne d'être communiquée au Lecteur, & dont on n'a peut être pas eu d'exemple jufqu'à prefent. Il s'agit de l'air ou du jour ordinaire qui tombe d'en haut par une ouverture dans un temple circulaire, ou tel autre endroit fermé. Je laiffe la grandeur de l'ouverture à volonté, fuivant que la compofition du fujet le permet. J'ai fait voir, dans le livre V, que la lumière du jour ordinaire, tombe fur les objets en rayons divergens; ce qui eft contraire à l'effet de la lumière du foleil. Par conféquent tous les objets qui s'éloignent du centre d'un temple circulaire, forment des ombres portées longues & étroites; & plus ces objets font proches du centre, plus auffi les ombres en font courtes; de forte même que ceux qui fe trouvent placés au centre de ce temple, ne donnent aucune ombre portée qu'au-deffous d'eux. On trouvera auffi que ces objets reçoivent une plus forte lumière par en haut que ceux qui s'éloignent de ce centre; & que cette lumière devient d'autant plus foible que les objets font placés davantage vers les côtes du temple. Mais il en eft tout autrement des reflets du pavé; car plus les objets font proches du centre, plus leurs reflets font clairs & forts, de quelque nature & couleur que puiffe être ce pavé.

Pour ce qui eft de la projection des ombres portées, elle part toujours du point central, exactement au-deffous de la lumiere, dans quelque endroit du pavé du temple que les objets fe trouvent placés.

CHAPITRE IX.

Des Paysages dans un petit espace.

J'AI dit, dans le dix-huitieme chapitre du second livre, qu'il y a plus d'art à représenter, avec vérité & convenance, une chose sur un petit champ que sur un grand ; principe que je crois pouvoir appliquer utilement au paysage, en disant, à ce sujet, ce que j'ai avancé relativement aux tableaux d'histoire ; savoir, qu'il y a une différence essentielle entre un paysage dans un grand espace & un autre dans un petit espace, le second étant plus difficile & demandant plus de talent que le premier. Je ferai aussi quelques réflexions sur ce qu'il faut observer dans l'un & dans l'autre, ainsi que sur les accessoires qui y sont nécessaires.

Il est donc certain qu'un paysage, dans un petit espace, demande plus de talent & d'art que ce même site représenté en grand, à cause que les objets en doivent être rendus d'une manière plus nette & plus distincte; ce qu'il n'est pas nécessaire d'observer avec la même exactitude dans de petits objets placés dans un grand site; car plus les objets sont proches de l'œil, plus leurs qualités nous deviennent sensibles. Comme dans les sujets d'histoire il se présente divers objets qui concourrent à former une composition d'un grand ou d'un petit nombre de figures, dans des sites de différente grandeur; il en

eſt de même du payſage, qui permet de varier à l'infini le local & les acceſſoires. Mais, quoique tous les objets connus puiſſent entrer dans la compoſition d'un pareil tableau, il eſt certain cependant qu'ils ne feront pas tous le même effet, relativement à l'art, que ſi chaque choſe étoit repréſentée en particulier; car il eſt prouvé par l'expérience que ce que l'on voit à une certaine diſtance, ne peut pas ſatisfaire notre curioſité auſſi-bien que ce qui eſt fort près de nous, & dont nous pouvons par conſéquent mieux diſtinguer la nature & les qualités. Nous ſavons auſſi que plus les objets s'éloignent de nous, & diminuent de grandeur, moins nous pouvons en diſcerner les petites parties, non-ſeulement ſur leurs ſurfaces, mais auſſi dans leurs contours. C'eſt ainſi, par exemple, que le tronc d'un arbre noueux & plein de creux, paroît uni de loin; celui qui eſt tortu même ſemble droit, & le feuiller n'offre à nos yeux qu'une maſſe pyramidale.

C'eſt dans le point de vue que conſiſte la principale différence entre un grand & un petit ſite. Dans un grand ſite ſur un petit champ l'horizon eſt, en général, un peu bas; & dans un petit ſite ſur un grand champ, il eſt ordinairement fort haut : dans l'un le terrein eſt élevé, dans l'autre il forme une vallée; le premier eſt vrai & naturel, le ſecond reſſemble à une carte géographique; dans l'un tout eſt bien à ſa place, & dans une poſition droite, à quelque hauteur qu'on pende le tableau; dans l'autre tout ſemble tomber ſans-deſſus-deſſous, du moment que l'ouvrage n'eſt plus ſur le chevalet, ou au niveau de la vue. Dans un grand ſite ſur un petit champ, tous les objets (ou du moins une partie) ſe préſentent d'une maniere nette & diſtincte,

ſuivant le choix qu'on en a fait ; tandis que dans le petit ſite ſur un champ ſpacieux, on ne peut rien diſtinguer parfaitement que l'enſemble ou l'effet général, tant à cauſe que tout y eſt foible par la grande lumiere, que parce qu'on ne voit que de loin cette eſpece de tableaux, qui ordinairement pendent au-deſſus d'autres plus petits.

Après avoir prouvé, comme je penſe, qu'un grand ſite ſur un petit champ, avec un horizon bas, peut être placé au-deſſus de la vue, ſans rien perdre de ſa beauté, & qu'un petit ſite ſur un grand eſpace, produit, à la même hauteur, un effet contraire, à cauſe de ſon horizon élevé; j'en conclus qu'il n'y a pas de meilleur moyen pour obtenir qu'un ſite ſpacieux paroiſſe beau & naturel, qu'un horizon un peu plus bas; puiſqu'on pend communément ces tableaux beaucoup au-deſſus du niveau de l'œil.

Peut-être m'objectera-t-on ici une difficulté ; ſavoir, que dans le cas qu'on place l'horizon ſi bas, le ciel dominera trop ſur la principale partie du tableau. Mais je demande ſi le ciel, doit être regardé comme une tâche inutile? N'eſt-ce pas le ciel qui donne le plus de grace & de vigueur à un payſage? Veut-on ſuppoſer que la terre ait plus d'étendue que l'air? Non, ſans doute, me repondra-t-on; mais le ciel ne préſente aucun objet qui puiſſe attacher la vue. Mais, pourrai-je dire à mon tour, un beau ciel n'eſt certainement pas une choſe bien facile à exécuter; & il y a plus de talent à repréſenter des nuages légers & diaphanes qui circulent de côté & d'autre, que de faire un terrein uni, garni de quelques monticules, & par-ci par-là d'une pièce d'eau, avec un peu d'herbes & quelques plantes & des arbriſſeaux. Un

beau

beau ciel me paroît donc demander un pinceau habile; mais dans le cas qu'il ſoit trop étendu, on pourra y remédier de cette manière. On fera le premier plan un peu grand; & deux ou trois arbres, avec un feuiller plus ou moins épais qu'on y placera, ſuffiront pour interrompre & boucher le trop grand eſpace d'air qui pourroit nuire à l'enſemble du tableau. On peut ſe ſervir de même pour cela d'une fabrique vue par-devant ou de profil, & fuyant vers l'horizon, ou, ſi l'on veut, d'une pyramide ou d'un obéliſque, qu'on ne doit pas placer au fond du tableau, ainſi qu'on le fait ordinairement, mais ſur le premier plan & d'un grand maſſif, en faiſant monter ces objets fort haut, afin de remplir, ainſi que je l'ai déjà dit, le trop grand vuide que peut offrir le ciel. Peut-être m'alléguera-t-on de nouveau ici, que de grands arbres ne feront pas un bon effet, à cauſe qu'on ne pourra pas bien en diſcerner le feuiller; mais le feuiller des arbres, eſt-il un objet plus intéreſſant que le faîte d'un édifice, d'une pyramide ou de tel autre monument? Qu'il y ait une ou deux branches, & même plus ſi l'on veut, qui failliſſent en avant dans le tableau, cela ſuffira pour interrompre le vuide qu'offre l'air, & pour donner au ſite toute la vigueur qui lui eſt néceſſaire pour faire un bon effet; le premier plan ſe trouvera de même bien orné; le lointain, large & profond, offrira l'eſpace que l'on deſire, & l'horizon ne cauſera plus un renverſement d'objets.

Mais, dira-t-on, en plaçant ainſi ſur le premier plan de grands arbres, des fabriques fort élevées, des pyramides, ou des obéliſques qui ſe perdent dans les nues, &

de grandes figures, le terrein du fond s'affaiſſera, tandis que celui de devant s'élevera beaucoup; car la plûpart des peintres, ne peuvent approuver ce qu'ils ne ſont pas accoutumés de faire; ſur-tout lorſqu'il faut que les objets ſoient plus grands & d'une exécution plus finie qu'ils les font ordinairement. Mais il faut ſe rappeller qu'en donnant à connoître la manière dont je crois que les choſes doivent être rendues, je ne prétends point preſcrire de loi; & que mon deſſein n'eſt que de faire appercevoir ce qui, dans l'art, offre l'effet le plus agréable & en même tems le plus vrai.

CHAPITRE X.

De la manière de peindre le Payſage, dans des ſallons & des galeries.

JE penſe que l'objet que je me propoſe de traiter dans ce chapitre, eſt aſſez important pour mériter quelque attention de la part du Lecteur; d'autant plus que les différentes idées qu'on a ſur la manière de peindre les galeries, les ſallons & les appartemens, en général, ne permettent ſouvent guère au jeune artiſte, chargé de pareils travaux, de faire un choix de ce qui convient le mieux au local; de ſorte qu'il ne ſait s'il doit exécuter ſon ouvrage en forme de tableaux ou de tapiſſerie de haute-lice, ou s'il faut qu'il repréſente les objets d'une manière vraie & naturelle.

Quant à la première manière, nous obſerverons que ſi ces peintures ſont toutes d'une égale grandeur & placées régulièrement, elles ſeront regardées par les connoiſſeurs, comme formant de ſimples tableaux, qui n'ont aucun rapport avec la chambre. On doit remarquer, relativement à la ſeconde manière, qu'il eſt certain que les peintures exécutées en forme de tapiſſerie de haute-lice, ne ſeront jamais priſes pour de pareilles tentures, quelque belle & riche qu'en puiſſe être la bordure; & que par conſéquent elles ne rempliront pas le but qu'on pourroit s'en promettre. La troiſième manière, qui conſiſte à imiter la nature, eſt donc ſans contredit la meilleure; car qu'eſt-ce qui peut y manquer, ſi tout eſt rendu avec vérité & d'une manière convenable au local?

La repréſentation d'une tapiſſerie de haute-lice, n'eſt qu'une peinture défectueuſe; & un tableau qui n'eſt pas propre à l'endroit où il ſe trouve, & d'accord avec la vérité, doit de même produire un mauvais effet. L'artiſte qui exécute donc de pareils ouvrages s'expoſe à de juſtes reproches; puiſqu'au lieu d'embellir le lieu dont la décoration lui eſt confiée, & de conſerver l'ordre d'architecture qui y régne, il bouleverſe & gâte tout.

Si l'on me demandoit, s'il eſt néceſſaire d'obſerver d'autres règles dans la peinture des appartemens, que celles du point de vue & de la lumière; je repondrai que l'architecture doit y être obſervée par tout, relativement à la diviſion des membres, ainſi que des ornemens; & que, ſoit que ces diviſions exiſtent en effet ou ne ſoient que repréſentées en peinture, il faut toujours qu'elles correſpondent avec la porte, la cheminée

& l'alcove, s'il y en a une; de manière que tout l'ouvrage conſerve les proportions du même ordre d'architecture, & qu'il ne compoſe qu'un ſeul corps ſolide & régulier. Si par hazard on vouloit ne repréſenter qu'un ſeul tableau ſur toute la muraille, il devroit être exécuté dans la manière d'une tapiſſerie de haute-lice; mais lorſque le pan de la muraille eſt ſi longue & la diſtance à laquelle on peut s'en placer ſi petite, qu'il n'eſt pas poſſible à l'œil d'en embraſſer à la fois toute l'étendue, il vaut mieux de le partager en différens compartimens.

Dans le cas qu'il y ait une porte au milieu, ou une de chaque côté, il faudra les laiſſer libres, quoiqu'elles n'aient point de corniches ou de moulures, & qu'elles ſoient d'égalité avec la toile; car une chambre doit avoir au moins une entrée. Il ne faut donc pas, dis-je, peindre ſur l'endroit de cette porte des arbres, des monticules ou des rochers, ainſi que le font quelques peintres, quoiqu'ils ne puiſſent alléguer aucune raiſon pour juſtifier cette incohérence. Le meilleur parti eſt d'entourer les portes d'une chambre, de belles moulures ou d'autres ornemens. Lorſque la porte ſe trouve au milieu de la chambre, un frontiſpice avec quelque ouvrage de ſculpture y fera un très-bon effet; ce qui, pour épargner les frais de menuiſerie, peut être repréſenté ſur la toile. Mais les peintres qui n'ont pas l'uſage de faire de pareils ornemens, n'aimeront pas à ſe charger d'un travail qui leur eſt peu familier, & préféreront d'y repréſenter un payſage; cependant il vaudroit mieux, dans ce cas, qu'ils euſſent recours à une main étrangère, que de détruire ainſi l'ordre de l'architecture & l'apparence même de la vérité.

Si par hazard il arrive qu'il y ait une porte qui ne ſoit pas au milieu du pan de la muraille, il eſt néceſſaire, pour obtenir de la régularité, d'en faire une de l'autre côté, à moins qu'elle ne ſe trouvât d'égalité avec la muraille, & que la moulure de la corniche ne ſe prolongeât d'un bout de la chambre à l'autre. Dans ce cas, on pourra repréſenter, dans la partie d'en haut, quelque choſe d'analogue au payſage, telle, par exemple, qu'une pierre chargée de bas-reliefs, vue de près ou dans l'éloignement. Quoique je diſe qu'on pourroit prendre ce parti, je ſuis cependant loin de l'approuver. Je penſe donc qu'il vaut mieux qu'il y ait deux portes; & dans le cas qu'on préfére qu'il n'y en ait qu'une, pour que le champ qu'on veut remplir ſoit plus grand, on ne peut manquer de produire un mauvais effet, à cauſe que le plafond doit avoir les ſupports qu'indiquent ſes compartimens. Je conſeille auſſi à l'artiſte, qui entréprend de ſemblables travaux, d'avoir recours à une main étrangère pour les parties qu'il ne poſſéde pas, & qu'il devroit ſans cela omettre; car c'eſt la diverſité des objets qui flatte l'œil, & qui fait par conſéquent le prix de pareilles peintures.

Je vais maintenant appuyer, par un exemple, ce que je viens de dire. Je ſuppoſe que le ſallon que je dois peindre ait trente pieds de longueur, que je partage en trois compartimens, avec un lambris tout autour du ſallon, & des pilaſtres, ſoit peints ou de bois entre les compartimens. Sur la cheminée, je place un tableau avec des figures, que je ferai exécuter par un autre, ſi je ne poſſéde pas le talent de peindre l'hiſtoire; car il vaut mieux, ſans doute, partager ainſi ſa gloire que de produire un

ouvrage qui prouveroit à la fois de l'incapacité & un vil intérêt. Je veux que le tableau de la cheminée contienne des figures, parce que c'eſt le principal endroit de la chambre; & quel effet produiroit ici un payſage, dont l'horizon devroit être beaucoup plus bas que le tableau même, de manière qu'on ne pourroit en voir que le ciel?

Il eſt inutile, ſans doute, d'avertir que ſi ſur les trois panneaux que je deſtine à mon ſallon, je veux rendre la nature, je ne puis pas faire ſervir l'un pour repréſenter le matin, le ſecond pour le midi, & le troiſième pour le ſoir ou la nuit, ni même pour des contrées différentes; car il faut que le même ciel règne par-tout. Mais dans le cas que le ſallon ſoit diviſé en quatre panneaux, il m'eſt permis alors d'y mettre les quatre parties du monde ou les quatre ſaiſons de l'année; à condition néanmoins que chaque tableau ait ſon point de vue particulier.

Pour ce qui eſt de la difficulté qu'offrent les lumières qui viennent de la droite & de la gauche ſur les panneaux des côtés, & de celle qui tombe directement pardevant, ſur ceux qui ſont vis-à-vis des fenêtres, je crois m'être expliqué aſſez clairement ſur cette partie dans le Livre V, où je traite des jours & des ombres.

Si c'eſt le même ſite d'un payſage qui ſe prolonge dans les différens tableaux, il faut que le même ciel ſe trouve auſſi dans tous, & que le feuiller des arbres paſſe de l'un dans l'autre, lorſque les branches en ſont aſſez longues. Je ſuis convaincu qu'en obſervant bien toutes ces choſes, ces tableaux feront un bon effet; & que la nature & l'art ſe trouveront d'accord enſemble.

CHAPITRE XI.

De la manière de peindre les cabinets de verdure, les pavillons, les portiques, les veſtibules & autres lieux ſemblables.

APRES avoir parlé de la manière de peindre le payſage dans les ſallons, & les appartemens, en général, je crois qu'il eſt néceſſaire de dire quelque choſe des objets annoncés dans ce chapitre. Cette partie me paroît fort intéreſſante pour les deux raiſons que voici. 1°. A cauſe que c'eſt ſouvent par les peintures qui ſervent à orner certains lieux, qu'on peut reconnoître à quoi ils ſont deſtinés. 2°. Parce que ces réflexions pourront être utiles aux jeunes artiſtes chargés de peindre de ſemblables lieux, en leur faiſant naître des idées nouvelles.

Je penſe donc que la meilleure manière d'orner les cabinets de verdure, (placés aux bouts des allées & garnis de ſiéges) c'eſt d'y repréſenter des grottes, avec des figures & des jets d'eau; mais ce ſont les bas-reliefs d'une couleur un peu ſombre qui conviennent le mieux aux ſimples bancs garnis d'un doſſier & qui, en même tems ſervent de point de vue. Dans les pavillons qui, en général, ſont deſtinés à raſſembler une ſociété, il faut employer des grottes, des jets d'eau, des figures & des vaſes. Aux extrémités des galeries & des portiques ce ſont les vues de quelque ouvrage d'architecture qui font le meilleur effet; & ſur les deux côtés, entre les fenêtres on repréſentera des niches avec des figures ou des bas-reliefs, ſuivant que la muraille en ſera plus

ou moins épaiſſe. Dans les veſtibules avec des appartemens de chaque côté, on emploiera des figures & des bas-reliefs, ainſi qu'une belle architecture, avec des termes & autres ſemblables ornemens; mais autour des fenêtres, il ne doit y avoir que des feuillages.

Mais retournons aux cabinets de verdure, pour remarquer que, comme il y en a de différentes eſpèces, il eſt néceſſaire auſſi d'en varier les ornemens, tant dans le deſſin que dans le coloris, ſuivant les différentes lumières dont ils ſont éclairés.

Si le cabinet de verdure eſt d'une forme carrée, avec l'ouverture au milieu, & que l'on ſoit obligé d'y repréſenter des bas-reliefs, il faudra que la lumière tombe par-devant; mais dans le cas qu'il n'y ait point d'ouverture par en haut, on fera venir davantage la lumière par en bas. Lorſque le bâtiment eſt profond, ou que l'ouverture, par laquelle vient la lumiere, ſe trouve loin de la muraille, il eſt néceſſaire qu'elle ſoit principalement éclairée par les reflets du pavé; mais quand l'ouverture eſt grande, la lumière peut tomber un peu de côté; tandis que, ſi au contraire, le cabinet de verdure a peu de profondeur, ou que l'ouverture ſe trouve plus proche, & qu'une partie de la peinture ſoit éclairée, & l'autre dans l'ombre, il faut indiquer, dans la partie ombrée, les reflets qui lui ſont propres & naturels, afin que les bas-reliefs faſſent l'effet d'un ouvrage ſculpté & encaſtré dans le mur. Et comme on ne peut point y donner un ton agréable & ſuave, à cauſe de l'obſcurité qui y règne, je penſe qu'on doit l'exécuter d'une manière large & vigoureuſe; c'eſt-à-dire, qu'on

ne

ne doit pas trop en rendre les petits détails, afin que tout ſe détache mieux, & qu'il n'y ait point de confuſion, pour que l'ouvrage faſſe un bon effet à une plus grande diſtance. Voilà pour ce qui concerne la lumière de cette eſpèce de peinture.

Un bon choix & une bonne diſpoſition de couleurs ne contribuent pas moins à rendre ces ouvrages agréables. Selon moi, ce ſont la pierre bleue, la pierre griſe de Benthem & le marbre blanc qui ſont le plus propres pour cet effet; à cauſe de la verdure dont ces cabinets ſont couverts, laquelle ordinairement jète de l'ombre ſur les objets qui y ſont peints, & leur communique plus ou moins de ſa couleur; ce qui, loin de faire un mauvais effet, en produit, au contraire, un très-agréable, principalement ſur le blanc. On pourroit employer les deux autres, ſavoir, la pierre griſe & la pierre bleue, pour ornemens; car le pourpre, le violet & le rouge ne peuvent pas trouver place ici, à cauſe du vert, qui ne ſe marie point avec ces couleurs. Mais dans le cas qu'une lumière pure tombe directement ſur la peinture, ſans qu'il y ait la moindre ombre, alors ces trois dernières couleurs feront un bon effet, ainſi que la couleur de chair; elles ſerviront même à faire mieux ſortir la peinture. Elles contribueront auſſi à donner de la beauté & de la vivacité à la verdure; ſur-tout lorſqu'elle ſe trouve entre les ornemens de pierre bleue, & qu'elle s'unit bien avec eux. Mais il eſt néceſſaire qu'on comprenne bien ce que j'entends par cette diſpoſition; c'eſt-à-dire, que je veux que le cabinet de verdure ſoit large, & qu'il faut que les objets dont j'ai parlé ſoient peints

ſur des panneaux placés de chaque côté près de l'ouverture, & qu'ils ne jètent que peu ou point d'ombre.

Obſervez auſſi la forme qu'il eſt néceſſaire de donner à ces peintures; c'eſt-à-dire, ſi elles doivent être circulaires, carrées, octogones, ovales; ſuivant qu'il convient le mieux au local.

Quant aux ſujets qu'on veut repréſenter, c'eſt le local qu'il faut conſulter pour cela. Les fleurs ſont conſacrées à Flore; le printems à Vénus; les fruits à Pomone; la vigne à Bacchus; les plantes à Eſculape; le bled à Cérès; la muſique à Apollon, qui préſide auſſi aux ſaiſons; & ainſi d'un grand nombre d'autres, qui peuvent ſervir à orner des cabinets de verdure.

Afin de rendre plus ſenſible ce que je viens de dire, je crois qu'il eſt néceſſaire que je m'appuie ſur deux exemples.

Pour le premier, je me ſers de Zéphire & de Flore, que je place au milieu d'un tableau rond ou carré, ſuivant que la diſpoſition du local l'exige. On les voit tous les deux par-devant, occupés à s'entretenir de leur amour mutuel. Zéphire aſſis à la droite de Flore, a ſon bras gauche paſſé autour de ſon col; tandis que de la main droite, qui porte ſur ſon genou, il tient celle de la déeſſe, qui lui parle, en le regardant d'un air agréable, & ſa bouche preſque collée contre la ſienne. La tête de Flore penche ſur ſon épaule droite; & de la main du même côté, elle prend une couronne de fleurs dans un panier où il y en a pluſieurs autres. Le bas de ſon corps s'éloigne vers la gauche de celui de Zéphire, qui s'écarte vers la droite; & entre les deux amans on voit un ou deux amours

qui attachent un feſton de fleurs autour d'un flambeau allumé. Près de Zéphire, aîlé & preſque nu, on voit une trompette. Flore eſt vêtue d'une manière légère, mais élégante & riche.

Le ſecond exemple conſiſte en trois figures: Flore à la droite, Pomone à la gauche, & au milieu Apollon qui touche de la lyre, & qui ſe trouve placé un peu plus haut que les deux déeſſes. Flore tient une corne d'abondance pleine de fleurs; Pomone, qui en montre une remplie de fruits, a auſſi une ſerpe à la main. Apollon eſt aſſis de front; Flore regarde devant elle en tenant un doigt ſur la bouche; tandis que Pomone ſemble livrée à la ſurpriſe, & jète ſa tête un peu en arrière & penchée ſur l'épaule. Les deux déeſſes, qui ſe montrent de profil, ſont aſſiſes l'une vis-à-vis de l'autre. Quelques amours ſervent d'acceſſoires à ce groupe.

De pareils ſujets, principalement le premier, conviennent le mieux dans des parterres ou jardins à fleurs; de même que la figure de Pomone doit être placée dans les vergers & autres lieux où il y a beaucoup de fruits. On doit obſerver que je veux que ces deux ſujets ſoient exécutés en manière de bas-reliefs, un peu moins que ronde baſſe, & éclairés par devant; mais lorſque le jour tombe de côté, ils ne doivent être que foiblement ombrés & avoir peu de relief, ainſi que je l'expliquerai plus au long dans le chapitre ſur la ſculpture, où je parlerai des bas-reliefs, que je diviſerai en trois eſpèces.

Dans les jardins à fleurs, ce ſont les grandes perſpectives & les boſquets avec un épais feuiller, qui font le

meilleur effet; au lieu qu'au bout des allées d'arbres, il faut placer, au contraire, pour ornemens, des fleuves, des ports de mer avec des montagnes, des fabriques, des rochers & autres objets semblables; lorsqu'ils ne sont pas dans l'ombre des arbres, mais reçoivent un jour ouvert & pur. Dans les cabinets de verdure, & dans les endroits destinés à s'asseoir, qui sont plus ou moins ombragés par la verdure, les perspectives ne sont pas convenables, & l'on peut y placer des bas-reliefs, avec un, deux ou trois plans.

Dans les cours, entre la maison & le jardin, encloses des deux côtés par des murailles, on peut se servir de bas-reliefs d'une foible rondeur, imitant l'espèce de pierre qu'on jugera à propos, ainsi que des termes, des vases couverts de verdure, dans le cas qu'il n'y en ait pas de véritables; ou bien des jets d'eau avec des cascades. Contre les haies vives & les murailles couvertes de verdure, des ouvertures circulaires avec des bustes conviennent le mieux, si cependant il n'y en a pas de véritables dans les environs. On peut donner à ces bustes une couleur de marbre ou de pierre un peu claire.

Les différens endroits que je viens de nommer sont, sans doute, les principaux & ceux où l'artiste peut le plus souvent exercer son talent, quoique rarement dans tous à la fois; mais dans le cas que cela ait lieu, il pourra se servir de la méthode que je viens d'indiquer pour y puiser des idées, si toutefois il n'en a pas de meilleures. Le jeune artiste pourra aussi consulter avec fruit le bel ouvrage de le Notre. Mais pour ne lui laisser

rien à désirer ici, je vais lui donner une composition de mon invention.

Je place Vénus au milieu du tableau, assise, pour ainsi dire, nue, entre Pomone & Flore. Cette dernière se tient debout à sa droite, & lui ceint le front d'une couronne de fleurs; tandis que Pomone, qui est à sa gauche, lui présente une branche de pêcher, que Vénus prend de la main gauche. Cette déesse, qui est assise fort haut, se tient dans une position presque droite; ce qui lui donne une attitude agréable & pittoresque, de manière que ce groupe offre un charmant assemblage de la beauté, de l'odorat & du goût; car la beauté sert ici à représenter la vue. Dans le cas que le champ fût plus haut que large, on pourra y joindre dans l'éloignement & d'une manière un peu plus vague, Apollon assis sur une nue; & de cette manière on parviendra à grouper ensemble les cinq sens. Cependant Apollon n'est pas absolument nécessaire ici, puisque Vénus, ou la beauté, peut servir aussi d'allégorie de la musique ou de l'ouie. Mais je prends Pomone, à cause que les fleurs & les fruits se trouvent presque toujours ensemble, & qu'il y a des arbres fruitiers, qui portent en même-tems des fruits & des fleurs, tels par exemple que le pêcher, l'abricotier & l'amandier.

Dans un jardin botanique, ainsi que dans un jardin botanique & potager tout à la fois, je voudrois placer Esculape, fils d'Apollon & dieu de la médecine, comme la principale figure, & celle à qui le jardin est consacré. A sa droite, je mettrois Apollon, le carquois pendu sur le dos, & tenant à la main un sceptre surmonté d'un

ſoleil, ou un flambeau allumé; & à ſa gauche Diane armée de ſon arc & de ſes fleches, & le front orné de ſon croiſſant, qu'elle pourroit auſſi porter à la main. Eſculape tient ſon bâton autour duquel ſe replie un ſerpent.

C'eſt la lune ou la terre qui fait pourrir les graines, qu'Apollon ou le ſoleil fait germer par ſa chaleur vivifiante; & comme on attribue trois qualités aux herbes médicinales; ſavoir celles d'échauffer, celle de rafraichir ou de calmer, & une troiſième réſultante du mélange de ces deux premières, on peut repréſenter allégoriquement ces trois propriétés, par les trois figures que je viens d'indiquer pour ce groupe; puiſqu'Eſculape, qui tient à la main ſon bâton entortillé d'un ſerpent, ſert à repréſenter la prudence, qui tempère l'effet d'une herbe par la vertu d'une autre, & qui, par ce moyen, la rend ſalutaire & bienfaiſante.

Après avoir ainſi diſcuté fort au long cette matière, je vais tâcher d'appuyer mes idées par des exemples, afin de mieux diriger le jeune artiſte qui peut ſe trouver chargé de pareils ouvrages. Mais il eſt néceſſaire de faire auparavant les refléxions ſuivantes.

1°. Dans le cas que l'amateur déſire qu'un endroit clos ſoit peint tout au tour; quelle eſt l'eſpece de peinture qui convient alors le mieux; celle en couleurs ou celle en bas-relief ou camayeu?

2°. Quels ſont les obſtacles qui peuvent empêcher qu'un pareil ouvrage ne produiſe pas un effet agréable & vrai, en employant certains ſujets?

3°. A quelle diſtance faut-il voir ces ouvrages? C'eſt-à-

dire, doit-on être placé hors ou dans l'endroit peint; & faut-il par conſequent que l'exécution en ſoit hardie & heurtée, ou finie & ſuave?

4°. Ces peintures doivent-elles reſter conſtamment en place l'hiver & l'été?

Je repréſente donc, pour mon premier exemple un endroit fermé des deux côtés par une muraille, avec un cabinet de verdure en treillage au fond, qui en occupe toute la largeur: l'entrée en eſt indiquée au milieu par une porte ſurmontée d'un frontiſpice couronné d'un vaſe rempli de fleurs; & à chaque côté de cette porte eſt une ouverture par laquelle les ſujets qui y ſont repréſentés reçoivent le jour, l'un de la droite & l'autre de la gauche; tandis que le jour tombe par-devant ſur celui du milieu; la queſtion eſt maintenant de ſavoir quel ſujet il faut repréſenter dans le compartiment du milieu qui repréſente la porte; ſi c'eſt un payſage, ou un bas-relief? La vue d'une campagne verdoyante, d'un boſquet ou d'un jardin de fleurs ne feront ſans doute pas un bon effet ici avec le vert du treillage, en le voyant, comme on doit, par dehors; un port de mer, une cour ornée de ſtatues, de jets d'eau, de caſcades & d'autres objets ſemblables, produiront un agréable tableau, (vu par dedans); car les couleurs s'en marieront merveilleuſement bien avec le vert du treillage; mais vu par dehors, à la diſtance requiſe, ces objets paroîtront invraiſemblables & faux, à cauſe des fabriques, des arbres, &c, qui peuvent s'élever au-deſſus du cabinet de verdure, & être apperçus par le ſpecta-

teur. Il en résulte donc que c'est un bas-relief qui convient le mieux au compartiment du milieu.

Considérons maintenant ce qu'il faut représenter dans les deux compartimens des côtés, vus par dedans; dont l'un, comme je l'ai remarqué, reçoit le jour du côté gauche, & l'autre du côté droit. Il me semble que les bas-reliefs n'y feront pas un bon effet, à cause que la vue ne doit pas s'en trouver trop bornée. Il convient donc d'y mettre des perspectives, à cause qu'on ne rencontre pas ici les obstacles qu'offre le compartiment du milieu, relativement à la vraisemblance, le cabinet de verdure étant fermé par le haut; de sorte que la lumière y tombe d'une manière plus favorable que sur celui du milieu, où elle cause une clarté éblouissante. Des paysages y feront par conséquent un bon effet; & plus les objets seront rendus d'un ton vague & bleuâtre, plus cet effet sera meilleur, ainsi que je l'ai déjà fait observer. Un port de mer avec des vaisseaux, une cour avec des jets d'eau, des îles avec des montagnes, la vue d'une rue avec des beaux édifices, des temples, des portiques, &c, avec un lointain vaporeux & bleuâtre, sont tous des objets qui produiront une agréable variété entre la verdure du cabinet de treillage. Il me reste à remarquer, que quoique les deux compartimens des côtés reçoivent le jour de la cour, on peut cependant, si on le juge à propos, les éclairer d'une autre manière; à cause que ce sont des objets qu'on suppose placés en dehors, & qui n'ont rien de commun avec le bas-relief du compartiment du milieu, qui est censé y être attaché. En voila assez pour

ce

ce qui regarde cette partie; considérons maintenant ce que le côté opposé nous présente à faire.

Nous voyons ici un jardin avec des parterres de fleurs, pareillement enclos de murs. Au milieu du fond est une porte en treillage, & de chaque côté un cabinet de verdure, de même en treillage, qui n'ont que la profondeur du banc destiné à s'y asseoir. Dans le fond de chacun de ces cabinets, au-dessus du banc, il y a un médaillon circulaire; & les cabinets mêmes, ou plutôt les pans de la muraille contre lesquels ils sont adossés, sont couronnés de grands arbres. Examinons à présent quels sont les sujets qu'on peut représenter dans les médaillons des deux cabinets. Pour cela il faut commencer par observer la distance à laquelle ces objets doivent être vus? C'est sans contredit en dehors, de l'autre côté des parterres qui vont y aboutir. Ici les perspectives ne seroient pas mieux placées que dans le précédent exemple; & comme l'endroit est rempli de verdure, le vert n'y feroit pas un bon effet. C'est pourquoi des bas-reliefs d'une grande saillie conviennent plutôt. J'ai déjà parlé des couleurs qui y sont les plus propres. On peut en agir avec les murailles des côtés, comme dans le dernier exemple; en ayant soin d'observer quels sont les objets qui les couronnent.

Quant aux objets à placer aux bouts des allées & des avenues, l'artiste jouit d'une grande liberté dans le choix qu'il veut en faire; puisqu'il n'y a rien qui en bouche la vue. Il est absolument nécessaire de considérer que, comme ces objets se trouvent au bout de longues promenades, qu'on est souvent ennuyé de parcourir, il ne

faut pas en prolonger la vue par des perſpectives ; mais chercher plutôt à arrêter celui qui s'y promène par quelque ſujet intéreſſant qui puiſſe fixer ſon attention & l'inviter à s'y repoſer. On peut donc employer ici un beau groupe de figures, en forme de jet d'eau de marbre blanc, placé dans une grotte ou grande niche couverte de verdure ; en y peignant de grandeur naturelle & d'une manière vigoureuſe, Céphale & l'Aurore, Zéphire & Flore, Vénus & Adonis, ou tel autre ſujet ſemblable. Ou bien l'on peut y repréſenter, dans un rocher, avec quelques trous ou ouvertures par-ci par-là, au travers deſquels on apperçoit le ciel, Cadmus tuant le Dragon, ou Diane avec ſes nymphes, ou Faune accompagné de bacchantes & de ſatyres, jouant de leurs inſtrumens, & dont quelques-uns jètent de l'eau par la bouche, ou bien Silene endormi avec la nymphe Eglé, qui fait couler ſur ſon viſage le jus des mûres qu'elle exprime entre ſes mains.

On ſe ſervira auſſi avec avantage de termes faits d'ais découpés, pour les placer contre des haies vives ou des murailles couvertes de verdure, à côté de niches, de fenêtres, d'ouvertures circulaires garnies de buſtes, ou de médaillons, des couleurs que j'ai indiquées plus haut, & qui ſe marient d'une manière agréable avec la verdure. Ces termes peuvent repréſenter des bacchantes, des ſatyres, des dieux & des déeſſes, dont les uns feront nus & les autres drapés, ſuivant que le local & la ſaiſon le demandent.

CHAPITRE XII.

Tableaux de Vénus & d'Adonis, propres à orner la composition d'un paysage.

Pour ne rien cacher aux jeunes artistes de ce qui peut contribuer à reveiller leur esprit & leur donner des idées nouvelles, j'ai choisi l'histoire de Vénus & d'Adonis pour orner la composition d'un paysage ; car quoique ce sujet de la fable soit généralement connu, je doute néanmoins qu'il ait jamais été traité de la manière que je vais l'indiquer. Je divise ce sujet en trois tableaux.

Dans le premier, je représente Vénus qui prodigue ses caresses à Adonis.

Dans le second, Adonis fait ses adieux à Vénus pour aller à la chasse, ou plûtôt à la mort.

Dans le troisième, Vénus trouve son cher Adonis étendu mort par terre.

La fable dit que Vénus aima éperduement Adonis, malgré l'insensibilité de ce jeune berger ; & qu'il passa même une saison entière à jouir des faveurs de la déesse, ce qui excita la jalousie & la colère du dieu Mars.

Premier tableau de l'histoire de Vénus & d'Adonis.

Le site représente une campagne délicieuse, où l'on trouve tout ce qui peut flatter la vue, excepté des

fabriques. Je place le point de vue au milieu du tableau; & entre le point de vue & le côté gauche, je mets sur une colline, Vénus & Adonis, ainsi que les trois Graces qui sont occupées à parer la déesse; l'une lui ceint le front d'une couronne de fleurs; la seconde lui en forme une guirlande; tandis que la troisième apporte une corbeille remplie de fruits. Plusieurs amours sont groupés autour des deux amans; l'un, entr'autres, assis aux pieds de Vénus, s'amuse à sonner du cornet d'Adonis, qui le regarde en riant; pendant que la déesse tient son bras passé autour de son col, & que de sa main elle presse celle de son amant contre son sein, ou bien la porte à sa bouche. Derrière la monticule sur laquelle sont ces figures, je fais appercevoir, contre le lointain, quelques arbres d'un feuiller épais, dont les plus hauts se trouvent au milieu du tableau, & dont ceux à la gauche sont moins grands & d'un feuiller moins fourni. Derrière ces arbres sont les ruines d'une colonnade qui s'élevent à moitié au dessus de la colline, & fuient vers le point de vue. Du même côté, plus sur le devant, on voit un long parapet qui passe en travers du tableau & qui va aboutir à la colline. Contre ce parapet, qui a trois pieds ou trois pieds & demi de hauteur, je mets un Fleuve assis, endormi près de son urne, & entourré de toutes parts de joncs & de roseaux; & dans le coin, contre le cadre du tableau, il y a un grand saule, ou deux plus petits. De cette manière la moitié de mon champ est rempli. A la droite, sur le premier plan, je place un tronc d'arbre noueux & couvert de mousse, d'environ six ou sept pieds de hauteur; & derrière ce

tronc un fort grand & bel arbre d'un feuiller épais. Un peu plus loin on apperçoit un piédeſtal ſurmonté d'un grand vaſe antique d'une forme élégante. Tous ces objets ſont placés ſur une ligne qui fuit vers le point de vue, & qui forme un chemin entre le point de vue & la colline, laquelle eſt large par devant, & qui devient un peu plus étroite à l'extrêmité du premier plan, où commence une ſeconde colline, qui ſe prolonge dans la plaine, où l'on voit, juſqu'à l'horizon, quelques monticules foiblement indiquées.

Mais retournons ſur le devant du tableau. Dans le coin droit l'Envie allume le feu de la guerre. Elle vole armée d'une torche flamboyante, & la tête ceinte de ſerpens, montrant ſecrétement à Mars les deux amans qui ſe careſſent. Le dieu des combats eſt couché ſur le ventre, derrière le piédeſtal, une jambe paſſée par-deſſus une pierre, & fixant ſes regards ſur l'objet de ſa jalouſie, en paſſant la tête entre ce piédeſtal & le feuiller des arbres. Sa lance & ſon bouclier ſont par terre, à côté de lui.

J'ai vu une gravure de Jule Romain, où il a repréſenté Mars qui, dans le lointain, pourſuit Adonis l'épée à la main; ce qui me paroît offrir de l'obſcurité & de l'affectation. L'idée peut en être bonne; mais cela ne s'accorde pas avec la fable; car Ovide ne dit point qu'Adonis fut tué par Mars même, armé d'une épée, mais par un ſanglier que Diane avoit ſuſcité pour ſervir la vengeance de ce dieu.

Je ne doute cependant pas que la manière dont je propoſe de compoſer ce ſujet ne paroiſſe fort ſingulière;

mais je ſuis perſuadé qu'un pareil tableau, bien exécuté, feroit un bon effet, à cauſe du vaſe antique, du parapet ou acquéduc & de la colonnade qui en orneroient le ſite d'une manière agréable.

C'eſt la lumière d'un ſoleil radieux que je préférerois pour éclairer ici les objets.

Je voudrois auſſi que mon ſite repréſentât un beau jour de printems, lorſque tout végete & s'embellit dans la nature; quoique je ſache bien que la verdure des arbres offre un coup d'œil plus pittoreſque en été, par la diverſité de leurs couleurs. Mais ce n'eſt point cette ſaiſon de l'année dont il faut ſe ſervir pour ce ſujet. D'ailleurs c'eſt dans l'iſle de Cypre, & non en Hollande ou dans quelque autre froide contrée de l'Europe, où la verdure paroît fort tard, que s'eſt paſſé cette ſcene; car, ſans cela, je ne me ſerois pas ſervi ici de la corbeille de fruits dont je charge l'une des Graces.

Peut-être me demandera-t-on, ſi le vaſe que je place ſur un piédeſtal vis-à-vis de la colline ſur laquelle ſont Vénus, Adonis & les trois Graces, ne jètera pas une trop grande ombre portée ſur ces figures? Je réponds que non, à cauſe que je place le ſoleil fort haut, comme lorſqu'il paſſe par le méridien. D'ailleurs, je ne veux pas que ce vaſe ſoit aſſez près de la coline pour que ſon ombre portée puiſſe nuire à mes figures. L'arbre, ſur le premier plan, ne peut pas leur être plus préjudiciable, à cauſe que ſon feuiller eſt fort élevé & jète ſon ombre, par-deſſus elles, ſur le ſaule qui eſt dans le coin, à la gauche, ou du moins ſur une grande partie de cet arbre; ce qui fait fuir la colonnade contre

laquelle il s'étend ; quoique les petits arbres derrière la coline suffifent feuls pour cela ; car je veux qu'ils foient d'un vert fombre ou couverts d'ombre, & que le peu de rameaux qui pendent au-deffus de Vénus & d'Adonis foient bien éclairés, afin d'avoir en bas une partie obfcure qui ferve à les mieux détacher ; mon intention étant de placer ce groupe de figures dans la lumière directe du foleil, pour former la plus grande maffe de clair fur cette partie.

On voudra, fans doute, me faire obferver que j'agis ici contre mes propres principes ; puifque j'ai dit qu'on ne doit pas repréfenter fes perfonnages s'entretenant ainfi expofés à la lumière du foleil, fans fe garantir les yeux avec la main. Cela eft vrai, j'en conviens ; mais on doit obferver que les dieux ne font pas fujets aux foibleffes de l'humanité, & que par conféquent ils peuvent fixer fans peine l'aftre du jour. Et pour lever la difficulté touchant Adonis, je couvrirai d'ombre le haut de fon corps, qui recevra de forts & agréables reflets de Vénus & des Graces.

Mais ceci fait naître une nouvelle difficulté ; favoir, comment il fe peut que cette ombre portée ne tombe que fur Adonis feul, puifque Vénus eft affife fi proche de lui, qu'elle a le bras paffé autour de fon col, & que l'une de fes mains fe trouve contre le fein de la déeffe ; de forte qu'elle doit participer de l'ombre qui couvre le haut du corps de fon amant ? Je réponds, qu'il n'eft pas difficile de trouver cette ombre par le moyen de quelque objet étranger. Et pour ce qui eft de Vénus, on pourra la placer, foit un peu en avant

ou un peu en arrière, de façon qu'elle reçoive toute la lumière qui lui eſt néceſſaire. Afin que Mars, ainſi que l'Envie & le vaſe, n'attirent pas trop l'œil, au préjudice de l'objet principal, je les éclairerai le plus foiblement qu'il ſera poſſible. Je mettrai par conſéquent le tronc du premier arbre, ainſi qu'une grande partie de l'autre arbre & de Mars même dans l'ombre portée de quelque objet placé hors du tableau; ombre que je ferai projèter, ſur le premier plan, juſqu'au parapet, & je romprai le reſte, par-ci par-là, par des arbuſtes & des abriſſeaux. Je voudrois auſſi y ajouter un terme de Priape ou quelqu'autre ſemblable objet, afin de mieux remplir ce côté du tableau.

J'ai dit plus haut qu'il ne doit pas y avoir de fabriques dans cette compoſition. Pourquoi dira-t-on ſans doute ne peut-il pas y avoir auſſi bien quelque édifice qu'un terme? A cauſe que la fable ne fait aucun mention de pareils objets. D'ailleurs qui eſt-ce qu'on pourroit ſuppoſer habiter ces fabriques; puiſqu'il n'eſt pas dit qu'Adonis, quoiqu'un homme, ait eu une demeure, ni qu'il ait adoré les dieux dans un temple.

Cette compoſition peut être enrichie par dix ou douze figures, quoique Mars & l'Envie ne ſe montrent qu'en partie. Quelques peintres payſagiſtes objecteront ſans doute que ce nombre de figures eſt trop conſidérable, & que le ſujet conviendroit par conſéquent mieux pour un tableau d'hiſtoire que pour un payſage. Il eſt facile de leur répondre, en obſervant qu'il faut que les figures ſoient petites; tandis que le ſite doit être ſpacieux.

Parlons maintenant du coloris & de l'attitude des figures.

Je

Je repréſente Vénus vêtue d'une chemiſette, mais avec le haut du corps & les jambes preſque nus. On voit par terre, deſſous la déeſſe, une partie de ſa draperie qui eſt d'un rouge tendre.

La draperie d'Adonis eſt d'un bleu verdâtre ou d'un violet foncé.

Je donne aux deux Graces, qui ſe trouvent à côté de Vénus, des draperies de couleurs tendres, ſoit changeantes ou rompues; en conſervant une grande maſſe de lumière autour de ce groupe; voila pourquoi je choiſis des couleurs qui ne renvoient point de reflets déſagréables ſur les parties nues de Vénus ou d'Adonis. La draperie de la Grace qui ceint le front de la déeſſe d'une couronne de fleurs eſt couleur de roſe. J'en donne une blanche à la ſeconde, qui, un peu plus en avant, ſe tient ſur un genou avec une fleur à la main. La troiſième, placée un peu plus haut ſur la colline, avec une corbeille de fruits, eſt vêtue d'une draperie aurore ou jaune pâle. Je ne dirai rien de Mars & de l'Envie, à cauſe que Céſar Ripa en donne une idée aſſez claire: j'ajouterai ſeulement ici que la feuille morte ſale & le gros rouge, ſont les couleurs qui conviennent le mieux à Mars, ainſi que le noir à l'Envie.

Quant aux attitudes de Vénus & d'Adonis; ces deux figures ſe préſentent par-devant, mais avec les pieds plus ou moins tournés vers la lumière.

Adonis, placé à la droite, tourne le haut de ſon corps vers Vénus, avec la main droite poſée ſur ſon ſein, & préſente ſon épaule droite au ſpectateur. Le bas de ſon corps ſe voit par-devant; la jambe gauche

étendue par terre, & l'autre tout-à-fait retirée vers ſon corps, comme s'il vouloit ſe léver, en tournant la tête un peu par-deſſus l'épaule, pour regarder l'enfant qui ſonne du cornet, de ſorte qu'on le voit en face. Vénus, au contraire, couchée ſur la cuiſſe droite, tient ſes deux genoux contre la jambe étendue d'Adonis. Son viſage tourné de profil vers ſon amant, eſt entièrement éclairé par le ſoleil. On voit ſon ſein par-devant. Son coude gauche eſt jeté en arrière, afin de pouvoir preſſer la main d'Adonis contre ſon cœur.

En conſidérant bien ces deux figures, on trouvera un contraſte naturel & agréable dans leurs attitudes; & c'eſt ainſi qu'on doit toujours refléchir ſur les mouvemens des figures, avant que de poſer le mannequin.

Mais retournons à la compoſition qui fait le ſujet de ce chapitre. J'ai oublié de placer deux enfans derrière le premier parapet; dont l'un s'appuie ſur ce mur & tient le doigt ſur la bouche avec la tête jetée en arrière, en montrant à l'autre le Fleuve endormi. Je les crois néceſſaires ici: 1°. pour contribuer à l'harmonie générale; 2°. afin de rompre le long maſſif uniforme de ce parapet. Je fais le Fleuve d'un coloris brun & enfumé, preſque auſſi ſombre que le parapet: premièrement pour qu'il ſerve de repos à la vue; en ſecond lieu pour empêcher qu'il n'y forme point de maſſe de lumière avec les deux enfans, au préjudice des principales figures. Mon intention eſt auſſi d'orner le piédeſtal du vaſe d'un bas-relief, repréſentant une bacchanale de nymphes qui danſent; & comme ce piédeſtal ſe trouve dans l'ombre, je veux y faire tomber de fort reflets. Il faut encore y joindre un ou deux chiens

endormis, dont l'un, qui fe réveille, regarde, en dreffant les oreilles l'enfant qui fonne du cornet d'Adonis.

J'ai dit plus haut que l'une des Graces doit être habillée entièrement en blanc; mais je penfe qu'il convient de lui donner auffi un beau voile bleu, afin de rompre la force du blanc qui, fans cela, feroit ici un trop grand effet.

Une compofition, exécutée dans ce goût, fuffit pour en faire plufieurs autres, fi l'on confidére bien quelle quantité de chofes on doit y obferver, & dont peu de perfonnes femblent s'occuper; favoir, la qualité de chaque figure, fon origine & le fens allégorique qu'elle offre, &c. On fe plaît à peindre les fictious des poëtes, mais on ne prend pas, en général, la peine de chercher quelle peut être l'idée de l'écrivain, quoique même l'explication s'y trouve jointe; de forte qu'on fe trompe fouvent dans les différentes parties du fujet qu'on veut traiter.

Je penfe qu'il eft inutile d'entrer dans de plus grands détails fur la compofition de ce fujet; j'ajouterai feulement encore, que Mars fignifie la vengeance, Adonis l'hiver & Vénus le printems; ce qui eft la caufe que ces deux derniers ne peuvent jamais fe trouver parfaitement d'accord.

Les poëtes difent qu'il y a eu quatre Vénus. La première étoit fille de la terre & du jour; la feconde, née de l'écume de la mer, fut reçue dans une coquille & conduite par les zéphirs à l'île de Cypre: c'eft d'elle & de Mercure qu'eft né Cupidon ou l'Amour. La troifième, qui a pour père Jupiter, & Dioné pour mere, a été mariée à Vulcain. La quatrième, eft la Vénus Syrienne, connue auffi fous le nom d'Aftarté, fut éprife

d'amour pour le bel Adonis ; c'eſt à elle que Salomon dreſſa des autels, pour plaire à ſes concubines. On peut juger qu'il y a une grande différence entre ces quatre Vénus.

Pour ce qui eſt du ſanglier, il repréſente la nuit, l'ignorance, l'impiété, l'impureté & la crapule.

Second Tableau de l'hiſtoire de Vénus & d'Adonis.

Lorſqu'Adonis fut enfin las des careſſes de Vénus ; ou, pour mieux dire, lorſque le tems de ſon malheureux ſort fut venu, & que ſes chiens ſentant le gibier commencerent à aboyer, il ſe leva éguillonné par le deſir de la chaſſe, & s'arracha des bras de la déeſſe, malgré ſes prieres.

Il faut obſerver ici avant tout, qu'on ne doit point perdre de vue deux parties eſſentielles : la diſpoſition générale & le clair-obſcur ; car comme ce tableau eſt deſtiné à ſervir de pendant au premier, il faut qu'il ſoit éclairé de même ; quoique ſans cela une lumière contraire y feroit beaucoup plus favorable, parce qu'on pourroit alors l'employer à ſon gré ; mais dans ce cas, la compoſition ne feroit pas aſſez différente de la première.

J'ai dit dans le livre II, où je traite de la compoſition, que deux tableaux deſtinés à faire des pendans doivent offrir une certaine conformité, ſur-tout les payſages avec de petites figures. Si, par exemple, les plus grands objets ſe trouvent du côté droit du tableau, & la perſpective du côté gauche, il faut que le contraire s'obſerve dans l'autre tableau. Cependant je trouve dans la néceſſité même d'obſerver cette régle, quelque choſe

qui me ſatisfait davantage & rend mieux le ſens, ainſi qu'on le verra par ce que je vais dire, malgré le principe allegué plus haut, & qui conſerve ici toute ſa force.

Je mets, comme dans la précédente compoſition, le point de vue au milieu du tableau, & à la droite une éminence où l'on monte par trois ou quatre marches, placées par-devant ou parallèlement avec l'horizon. A l'extrêmité de ce tertre, je repréſente, contre le lointain, une niche percée à jour, d'une forme carrée par en bas & circulaire par en haut, ornée des deux côtés avec des pilaſtres qui portent une petite & belle corniche, laquelle eſt un peu mutilée en quelques endroits. Autour de cette niche pendent des feſtons de pavots, attachés par le haut & tombants des deux côtés, d'une manière irrégulière, & déjà fanés par les bouts. Au travers de cette niche, devant laquelle il y a un banc pour s'aſſeoir, on voit un agréable ſite avec des boſquets, des plaines verdoyantes, des rivières, de grands chemins, &c. Cette colline occupe un tiers du tableau, & deſcend en pente roide du côté intérieur. Par-devant, entre les marches, qui ſe trouvent en grande partie dans l'ombre des arbres placés hors du tableau, & le coin où eſt Vénus, je mets le char doré de cette déeſſe, tiré par deux tourterelles.

A la gauche, entre le point de vue & le cadre du tableau, on voit une rangée de trois ou quatre beaux arbres, qui commence ſur la ligne de terre & qui ſe prolonge vers le point de vue, juſque paſſé la petite colline. Tout-à-fait dans le coin, derrière ces arbres, s'élève un grand rocher, d'un aſpect ſauvage, qui fuit de même vers le point de vue, & qui forme entre deux

un paſſage étroit, tout hériſſé par-devant d'arbuſtes & d'arbriſſeaux, & parfaitement nu par-derrière, de ſorte qu'on peut en appercevoit l'extrêmité, de même que le lointain en perſpective. Sur le devant du rocher, je repréſente un large creux, où baſſin, dans lequel l'eau tombe avec grand bruit. Voilà pour ce qui regarde la ligne de terre ou le premier plan, au bout duquel coule en en travers une petite rivière, qui, deſcendant de la colline, ſe perd derrière le rocher, & ſur le bord oppoſé de laquelle je plante un bois dont les arbres s'élévent fort haut, afin de faire paroître le lointain, qu'on apperçoit au travers de ce bois, comme placé dans une vallée. Sur le terrein uni où ſe trouve Adonis, je mets, entre deux arbres, un piédeſtal de marbre blanc, avec un terme mutilé dont la gaine eſt étendue par terre.

Je penſe que par l'idée générale que je viens de donner de cette ſeconde compoſition, elle paroîtra moins commune que la première & qu'on y trouvera plus de bois; la troiſième que j'eſpère donner ſera plus agreſte encore, à cauſe que le ſujet le demande. Peut-être croira-t-on d'abord que celle qui nous occupe ici offre un aſpect agréable; mais ce qui me reſte à dire prouvera le contraire; car je repréſente le mois d'Août, avec un ſoleil un peu obſcurci & ardent (tandis que ſa lumière devroit autrement être pure & brillante) avec un ciel ſombre & couvert, tel qu'il paroît lorſqu'il s'apprête un orage. Un vent violent agite les arbres, non en ſeul un ſens, mais de tous côtés, comme par un ouragan, & la pouſſière s'élève en tourbillons dans les airs.

Il eſt probable qu'on ne s'attendoit pas à trouver ici cette

diſpoſition; mais en conſidérant bien la choſe, on trouvera qu'elle eſt conforme à la vérité, & doit produire un effet pittoreſque. Occupons-nous maintenant à placer nos perſonnages.

Vénus, voyant approcher la nuit, redouble ſes careſſes; tandis que l'inſenſible Adonis commence, au contraire, à ſentir renaître dans ſon cœur le deſir de la chaſſe. En entendant le glapiſſement de ſes chiens, il ſe lève ſoudain de l'éminence où il eſt aſſis, & tout ſe trouve en mouvement. Vénus ſuit en vain Adonis pour l'arrêter par ſes prières; le Deſtin le ſaiſit par le bras & l'entraîne avec lui. Les Graces marquent de la confuſion & de la crainte: l'une court après Adonis; l'autre ſoutient la déeſſe, dans la crainte qu'elle ne tombe des marches, tandis que la troiſième, lève les mains vers le ciel & pouſſe de grands cris: les enfans ſont fort occupés, l'un à tirer Adonis pour le faire avancer, & l'autre à le retenir; l'Amour même eſt foulé aux pieds. D'autres enfans le devacent avec les chiens. Le ſanglier ſe montre ſur le chemin étroit entre la colline & la rivière dont j'ai parlé plus haut; cet animal terrible eſt animé par la cruelle Rage, tenant une torche allumée à la main.

Cette compoſition paroîtra, ſans doute, plus remplie d'objets que la précédente; mais en y réfléchiſſant bien, on trouvera le contraire, & l'on verra que la différence ne conſiſte qu'en ce que dans la première les figures ſont diſperſées. D'ailleurs les choſes nous paroiſſent toujours plus compliquées dans un récit que lorſqu'on les voit exécutées ſur la toile.

Je repréſente Vénus dans l'attitude de deſcendre les

marches; tandis que l'une des Graces s'élance après Adonis, qui vient de s'échapper des mains de la déesse, & qui court au milieu du site entre la colline & les arbres, à deux ou trois pas des marches sur lesquelles se trouve Vénus, qui l'implore les yeux baignés de larmes. Il est, pour ainsi dire, à moitié couvert par l'ombre portée de la colline; car j'ai fait entendre que je me sers d'un soleil couchant. Les enfans qui courent avec les chiens se trouvent entièrement dans l'ombre portée du piédestal placé sur l'éminence, qui est d'un si grand massif, que les troncs des arbres n'en sont pas tout-à-fait exempts. Vénus qui pose le pied droit sur la dernière marche, & le pied gauche sur la seconde, du côté intérieur, se baisse, le bas de son corps tourné, pour ainsi dire, vers le spectateur, & le haut du côté d'Adonis; pressant ses mains jointes contre son corps, les coudes portés en avant, & la tête jetée en arrière, en tournant les yeux vers le ciel. Je place l'une des Graces à côté de la déesse, qu'elle tient par le milieu du corps; tandis qu'elle exprime sa crainte & son étonnement, en suivant des yeux Adonis qui est à sa gauche. La seconde nymphe qui a courru après ce berger, se trouve maintenant un genou en terre, & lui montre de la main gauche la déesse, tandis que de la droite elle saisit un pan de sa draperie; de manière qu'on la voit, pour ainsi dire, entièrement par le dos. La troisième a, comme je l'ai dit, les mains levées vers le ciel, & les muscles de son visage sont gonflés par les grands cris qu'elle pousse. Adonis montre son empressement à s'éloigner de la déesse, en portant en avant sa jambe droite, & en tournant sa

poitrine

poitrine vers la droite d'où vient la lumière. Sa main droite, qu'il tient près de ſon corps, eſt armée d'un javelot, qu'un enfant cherche à lui arracher, en employant toutes ſes forces; ce qui en fache un autre, qui le frappe de ſon arc. Adonis fixe les yeux ſur la Grace qui eſt à ſes pieds, & la montre de la main gauche, qu'on voit en raccourci, du côté du bois, vers lequel il eſt conduit par le Deſtin, qui vole à ſa gauche en tenant un gouvernail de vaiſſeau ſur l'épaule. On ne voit que l'épaule & le ſein droit du Deſtin; le reſte de ſon corps eſt tout-à-fait en raccourci, & ſon viſage eſt tourné du côté oppoſé. Devant Adonis je repréſente un amour qui, en volant, le tire vers le bois par le ruban auquel pend ſon cornet. On voit cet enfant tout-à-fait par-derrière, un pied en avant, & tenant de la main droite ſon arc, dont il menace un autre enfant qui eſt tombé par terre, & qui ſe préſente de même en raccourci, la tête vers le devant du tableau & les pieds tournés vers Adonis. Il eſt entièrement dans l'ombre, excepté ſa tête & la main avec laquelle il la gratte. Son flambeau éteint eſt à côté de lui.

Un pan de la draperie rouge de Vénus enveloppe ſon bras droit, & flotte par derrière ſur ſa jambe gauche. Sa couronne de fleurs tombe de ſa tête, le long de ſon dos. Le Deſtin a une draperie noire, avec un petit voile qui voltige ſur ſon dos.

Derrière le terme mutilé on voit par terre, dans l'ombre, la lance, l'épée, le caſque & le bouclier de Mars. Qu'on ne ſoit pas étonné de ce que ce dieu ne paroiſſe pas lui-même ici, & ſe trouve repréſenté ſous la figure du ſan-

glier dans lequel il fut métamorphosé; parce qu'on ne peut pas suppofer que, quoiqu'il fût un dieu, il soit entré tout armé dans le corps de cet animal; & je ne fais voir ici son armure que pour faire connoître sa présence.

Mais, demandera-t-on peut-être, si l'on vouloit représenter l'envieuse Aglaure, qui fut changée en pierre de touche par Mercure, faudroit-il faire ses draperies parfaitement noires? Je reponds négativement; & que ce n'est que son corps seul qu'on doit faire de cette couleur; parce que les draperies ne peuvent servir qu'à faire connoître si l'on représente un dieu ou une déesse. Je crois néanmoins qu'il est nécessaire que je m'explique plus clairement sur ce point.

On sait que, suivant la fable II du livre V des Métamorphoses d'Ovide, Lyncus, roi de Scythie, jaloux de la réputation de Triptoléme, chargé de repandre partout les bienfaits de Cérès, entreprit de le tuer; mais que la déesse se présenta dans le moment qu'il alloit lui ôter la vie, & le changea en lynx, après lui avoir arraché les armes dont il vouloit se servir pour commettre ce meurtre. Voici comment je voudrois représenter cette histoire. Le roi Lyncus ne seroit plus; mais l'animal dans lequel il a été changé prendroit la fuite, & l'on verroit tomber par terre la couronne royale & le manteau de pourpre. C'est-là, je pense, la manière de rendre ce sujet, conformément à la fable & à la vraisemblance. Je vais joindre ici un second exemple.

Junon, dit Ovide, jalouse de ce que la nymphe Calisto avoit su plaire à Jupiter, la changea en Ourse. Comment exécuterons-nous cette fable, pour faire

connoître de quel fexe étoit Califto? Je voudrois la repréfenter fous la figure de l'ourfe prenant la fuite & laiffant tomber par terre, derriere elle, les vêtemens de la nymphe : ici, par exemple fon arc, là fon carquois, & plus loin fes fleches & fes draperies.

Mais de quelle maniere peu convenable, n'ai-je pas vu rendu par Tempefte cette fable de Lyncus. Ce prince, qui tient un poignard à la main, eft vêtu de fes habits royaux avec la couronne fur la tête, tandis que fes pieds font déjà métamorphofés dans les terribles pattes d'un lynx.

Je foutiens donc que les draperies ne peuvent fervir qu'à faire connoître le fexe & la condition des dieux & des hommes; ce qui me rappelle à propos ici une gravure faite d'après le Pouffin, qui peut fervir à confirmer mon fentiment. Cette eftampe repréfente les champs Elyfées avec quelques ames heureufes qui y jouiffent d'une douce paix; tandis que la jeuneffe ou le printems éternel y jete en danfant des fleurs. On y voit Hyacinthe, Narciffe, Crocus, Adonis, Ajax & plufieurs autres, affis de la même manière que s'ils vivoient encore; de forte qu'il feroit fort difficile de pouvoir diftinguer tous ces perfonnages fans les différens attributs qui leur font propres. Cela fert donc à nous prouver combien il étoit mal aifé au Pouffin même, quoique grand & favant artifte, de faire reconnoître Ajax, puifqu'il a été obligé de le repréfenter ici dans toute fa fureur; c'eft-à-dire, fe perçant lui même le fein, comme devant Troie : ce qui, felon moi, eft une grande faute de vraifemblance; & il auroit mieux valu

ne pas introduire ici ce héros, non plus que l'efpèce de baffin, ou plutôt de pot de chambre, dans lequel Narciffe s'admire.

J'ai donc lieu de penfer que ce deffin n'eft pas du Pouffin même, d'autant plus qu'Ajax fe trouve ici parmi les ames heureufes, fous la figure la plus terrible; ce qui eft abfolument contraire aux convenances; car fans cela, on pourroit placer de même dans les champs Elifées un Promethée, un Sifyphe, un Ixion, condamnés à des tourmens éternels. On me dira peut-être qu'Ajax n'a fait qu'abréger fa propre vie, pour n'avoir pu fe rendre maître des armes d'Achile auxquelles il avoit droit de prétendre; tandis que les autres avoient offenfé les dieux, pour avoir ravi le feu du ciel, voulu attenter à l'honneur de Junon, &c.

Suivant moi, Tefta a rendu, à plufieurs égards, ce fujet d'une manière beaucoup plus pittorefque & beaucoup plus vraifemblable que le Pouffin. Cependant il a de même péché contre les convenances, ainfi qu'on peut le prouver, entr'autres, par la figure de la jeune fille qui femble vouloir arracher les yeux au jeune homme qui prend quelques fleurs qu'elle a dans fon giron; tandis que la colère & toutes les autres paffions violentes ne peuvent pas être connues dans ce féjour de paix & de bonheur.

Peut-être m'imputera-t-on de chercher à nuire à la réputation de ces deux grands maîtres, en expofant ainfi au jour les fautes qu'ils ont pu commettre; mais je penfe que la manière dont je relève mes propres défauts fervira à me juftifier de cette accufation; qui feroit d'au-

tant plus injuste que je n'entre dans ces détails qu'afin d'être utile aux jeunes artistes, & de leur éviter, autant que cela dépend de moi, de tomber dans les mêmes erreurs. Mais je ne m'appésantirai pas davatange sur cette matière, pour passer à la troisième partie de la fable de Vénus & d'Adonis.

Troisième Tableau de l'histoire de Vénus & d'Adonis.

La déesse de l'amour, dont les prières avoient été inutiles, impatiente de voir que son amant ne revenoit point, monta dans son char, tiré par deux cygnes, & se rendit en diligence vers le bois pour aller le chercher, en laissant derrière elle les Graces, qui lui étoient inutiles dans cette circonstance, ainsi que je l'expliquerai à la fin de la description de cette composition. L'amour seul la suivit en pleurant. Le malheureux Adonis blessé mortellement par le sanglier étoit étendu expirant par terre, au pied d'un grand chêne, où Vénus le trouva baigné dans son sang. La déesse au désespoir, descendit de son char pour pleurer son infortune, en détestant son immortalité & faisant des imprécations contre le maître des dieux. Pendant ce tems, Adonis expira, & son ame fut reçue par Mercure, qui la conduisit aux champs Elisées.

Voici comment je crois qu'il faut représenter cette fable.

Adonis est couché sur le côté gauche, avec la tête contre le pied d'un grand chêne. On le voit en raccourci; l'épaule & le sein droit élevés; le bras gauche est étendu par terre éloigné de son corps, & le bras droit, dont il tient son javelot, se trouve en partie replié dessous

ſes reins. Sa tête eſt penchée, pour ainſi dire, ſur ſon bras gauche, un peu inclinée, avec la joue droite en haut. Ses pieds ſont tournés vers le premier plan du côté gauche du tableau; le genou gauche porte ſur une petite éminence ou ſur une pierre, la jambe étant à moitié retirée vers le corps. On voit à ſes pieds ſon cornet, & ſes chiens à la droite de ſa tête, qui aboient & glapiſſent pour témoigner le regret qu'ils ont d'avoir perdu leur maître. L'Amour à la droite d'Adonis, ſe baiſſe & regarde Vénus en pleurant; tandis qu'il lève la draperie d'Adonis & montre ſa bleſſure ſanglante à ſa mère, qui en eſt effrayée, & fait un pas en arrière, en lévant les mains vers le ciel. Le dos de l'Amour eſt en partie dans l'ombre portée de la déeſſe. On voit ſa poitrine en raccourci; ſes pieds ſont ſerrés l'un contre l'autre, & ſes genoux ſont un peu pliés. C'eſt de la main droite qu'il tient ſon flambeau.

Vénus livrée au déſeſpoir, comme je l'ai dit, lève les mains au ciel, la jambe droite en avant, & le pied gauche porté en arrière ſur une nue qui ſe prolonge, en s'élévant vers la droite, juſques deſſous ſon char. Le haut de ſon corps eſt penché par-deſſus ſa jambe gauche; ſa tête tombe ſur ſon ſein, & ſes yeux ſont fixés ſur la bleſſure de ſon amant. On voit ſon ſein en raccourci, & ſa hanche droite en plein.

Derrière le grand chêne contre lequel porte la tête d'Adonis, on apperçoit, en raccourci, le char de Vénus, porté ſur quelques légers nuages, qui ſont d'égalité avec l'horizon, & qui, à partir de ce char, deſcendent inſenſiblement juſques deſſous les pieds de la déeſſe. Ce

char doré & ſur lequel ſont repréſentés en ſculpture des amours, des feſtons de fleurs & de feuillages, avec une grande étoile ſur la partie de derrière, eſt frappé par l'ombre portée d'un nuage, & une partie s'en trouve cachée derrière le tronc du chêne.

Sur le premier plan, entre le milieu & le côté gauche du tableau, eſt une pierre carrée, d'environ trois pieds de diamêtre, avec la gaine mutilée d'un terme, dont une partie ainſi que la tête qu'elle portoit ſont couchées par terre, derrière des arbuſtes & des ronces. Cette pierre ſe préſente un peu obliquement fuyant avec le coin gauche vers le même côté du tableau, où s'élève, près du cadre, un grand arbre, & un peu plus loin un autre, dont le tronc ſe trouve tellement couvert de brouſſailles juſqu'à la hauteur de cinq à ſix pieds, que la vue peut à peine y percer au travers. Derrière cette pierre eſt, entre les brouſſailles, le ſanglier bleſſé qui cherche à prendre la fuite; il eſt couché ſur ſes pattes de devant, la gueule ouverte étendue par terre, & ſe vautrant dans ſon ſang & dans la boue.

Sur le ſecond plan, à la droite, on voit Atropos ſes fatals ciſeaux à la main & ſa quenouille ſur l'épaule. Elle eſt cachée derrière le premier plan juſques vers le milieu de ſon corps, dont le haut ſe trouve totalement dans l'ombre, excepté ſa tête & une partie de ſon épaule.

La principale perſpective eſt à la gauche du point de vue, au-deſſus duquel vole Mercure avec l'ame d'Adonis qu'il porte aux champs Elyſées. On les voit tous deux du coté droit en raccourci. Adonis eſt tout à fait nu, avec

les bras collés en croix ſur ſa poitrine, les jambes l'une contre l'autre, & le pied gauche un peu plus retiré vers le corps que le pied droit. Mercure le tient embraſſé du bras gauche par le milieu corps, & lui montre de ſon caducée, en le regardant, le chemin qu'ils doivent prendre. Une petite draperie bleue voltige ſur le dos du meſſager céleſte.

Le terrein eſt inégal & raboteux, couvert par-ci-par-la d'herbes & de plantes ſauvages.

La lumière vient de la droite, un peu par-devant; le tems eſt pluvieux & couvert, avec un ciel d'hiver, mais cependant tranquille. Les arbres ſont peu garnis de feuilles excepté ceux qui bravent les hivers, tels que le cyprès, le laurier, l'orme, le pin, &c; qui ſont ceux qui doivent offrir ici le plus de verdure. L'extrêmité du premier plan du côté droit, juſqu'aux pieds de Vénus, eſt dans l'ombre d'une haie & de quelques arbriſſeaux. La déeſſe, ainſi que le haut du corps de l'Amour & le corps entier d'Adonis, avec le terrein ſur lequel il eſt couché, & l'arbre contre lequel porte ſa tête, ſont fortement éclairés. La pierre qui ſe trouve par devant, deſſous Adonis, eſt en partie dans l'ombre, de même que le premier plan, à cauſe de quelques cyprès placés ſur la ligne de terres, dans le coin droit du tableau. Des fragmens du terme qui ſont un peu plus loin, reçoivent une foible lumière. Le ſanglier, dont le train de derrière eſt caché entre la face gauche de la pièrre & un arbre qui s'y trouve à côté, reçoit cette même ombre juſques près du col. L'ame heureuſe d'Adonis & Mercure, qui volent un peu au-de là de l'arbre ou du char de la déeſſe, ſont depuis

les

les pieds jusqu'au milieu du corps dans l'ombre du feuiller & des branches des arbres. Ils sont fort élévés au-dessus de l'horizon, de sorte que les rameaux des arbres touchent, pour ainsi dire, leurs têtes. Le capricorne, qui est le signe du premier mois de l'hiver, se montre dans le ciel, au-dessus du char de Vénus, d'une manière faible & indécise, c'est-à-dire, d'un ton beaucoup plus clair que le ciel, qui est fort obscur dans cet endroit.

Voici la manière dont je pense qu'il faut disposer les couleurs de ce tableau. Je donne à Vénus une légère draperie couleur de rose, avec un voile bleu. Adonis, dont l'épaule & la poitrine sont nus, a le reste du corps couvert d'une draperie feuille-morte-pâle avec une nuance violette. Ses joues sont pâles & ses lèvres livides, de même que ses mains & ses pieds; cependant sa peau est belle. Vénus a la peau blanche & délicate, avec le visage & les mains d'une carnation fort animée. L'Amour, qui se trouve placé entre les deux amans, n'a pas la peau aussi blanche que la déesse, mais un peu plus animée qu'Adonis. Les cheveux de Vénus sont blonds, ceux de son amant d'un chatain clair, & ceux de l'Amour bruns.

Ce sujet demande plus de cyprès & de myrthes que d'autres espèces d'arbres.

Le terrein du premier plan est marécageux, depuis le côté droit jusque passé la pierre.

Si je ne fais pas paroître ici les Graces, que j'ai introduites dans les deux premières compositions, c'est qu'elles y seroient déplacées, à cause qu'elles ne peuvent pas être utiles à Vénus quand il s'agit d'un événement triste; car

elles ont une toute autre ſignification, ainſi que je vais le remarquer; ce qui me paroît d'autant plus néceſſaire que j'ai déjà expliqué ce qu'il faut entendre par Vénus, Adonis, Mars & le ſanglier.

Héſiode dit que les trois Graces étoient ſœurs; qu'on les repréſentoit jeunes, belles, gaies & ſe tenant toujours par la main; que leurs draperies étoient légères & volantes, de ſorte qu'elles laiſſoient appercevoir la plus grande partie de leur corps. L'aînée des Graces s'appelloit Eglé, la ſeconde Euphroſine & la plus jeune Thalie. Senèque va plus loin, & nous fait connoître leurs qualités & leurs ſignifications. Il dit, entr'autres, dans ſon livre des bienfaits, qu'on regardoit la première comme le bienfait même; la ſeconde comme la perſonne qui le reçoit, & la troiſième comme celle qui le rend. D'autres penſent que par ce nombre trinaire, on a voulu déſigner les trois eſpèces particulières de plaiſirs qui réſultent d'un bienfait; ſavoir, celui de faire le bien, celui de le recevoir & celui de le rendre ou de le recompenſer. Au reſte, il n'eſt pas probable qu'on ait repréſenté les Graces ſe tenant ainſi par la main, ſans quelque ſens allégorique caché; de ſorte qu'il faut ſans doute entendre par-là, que les bienfaits, paſſant de main en main, retournent enfin à celui qui les a diſtribués le premier. On leur donne un air agréable & riant, à cauſe que les bienfaits ne peuvent faire plaiſir à ceux qui les reçoivent que lorſqu'ils ſont faits de bonne grace. Leur jeuneſſe ſignifie que le ſouvenir d'un bienfait doit toujours reſter imprimé vivement dans notre mémoire; leur virginité ſert à donner à connoître qu'en faiſant une bonne

action, il faut que ce soit avec un cœur droit & sincère, & sans le moindre espoir de récompense ou de retour; enfin, leurs draperies légères & volantes nous font comprendre que la joie que nous ressentons en faisant le bien doit être si grande que tout le monde puisse s'en appercevoir.

CHAPITRE XIII.

La fable de Dryope, propre à l'embellissement d'un paysage.

APRES avoir dit dans le précédent chapitre mon sentiment sur une belle fable d'Ovide, ainsi que sur le sens allégorique qu'elle offre, je me crois autorisé, par le plaisir que cette description a fait à quelques célèbres artistes, à parler ici d'une autre qui peut être également propre pour embellir un paysage.

Suivant Ovide, Dryope, sans songer aux malheurs qui devoient lui arriver, alla un jour près d'un lac, dont les bords, qui formoient une pente douce, étoient plantés de myrthes, dans le dessein d'offrir des couronnes de fleurs aux nymphes de ce lieu. Elle tenoit entre ses bras son fils Amphyse, qui n'avoit pas encore un an, & étoit accompagnée de sa sœur Iole, qui portoit une corbeille où étoient les couronnes de fleurs. Près de ce lac étoit un arbre nommé Lothos, dont les fleurs étoient couleur de pourpre. Dryope en donna un rameau à son fils pour l'amuser; mais ayant observé qu'il en sortoit

quelques gouttes de ſang, & que les branches de l'arbre marquoient en tremblant une ſecrette horreur, elle fut effrayée de ce prodige; ſur-tout lorſqu'elle ſentit que ſes pieds commençoient à s'attacher à la terre, & qu'elle faiſoit de vains efforts pour les dégager; car elle étoit changée en arbre.

Je choiſis pour ce ſujet une agréable vallée, plantée, ſuivant le poëte, de myrthes & entourrée de toutes parts d'un ruiſſeau. Au milieu du ſite je place, comme objet principal, l'arbre Lothos, chargé de fleurs couleur de pourpre & d'un épais feuillage. C'eſt de cet arbre que Dryope à cueilli un rameau; c'eſt pourquoi j'en repréſente les branches fort agitées, & le tronc tout-à-fait courbé par l'effort violent qu'il éprouve. A la gauche de ce Lothos, je mets l'inconſidérée & malheureuſe Dryope, d'une belle phyſionomie & avec des cheveux noirs, tenant dans le bras gauche ſon fils Amphyſe. Elle avance ſon pied gauche vers l'arbre; tandis que ſon pied droit ſe trouve un peu en arrière; mais le haut de ſon corps eſt plus jeté en arrière encore. De la main droite, qui eſt levée en l'air, elle tient un rameau taché de ſang, qu'elle regarde avec ſurpriſe & ſaiſiſſement. Son genou gauche ſaillit en avant; le haut de ſon corps penche du côté gauche; ſon ſein, qui ſe montre par-devant, eſt entièrement éclairé. On voit ſa tête de profil, mais plus ou moins tournée en arrière; & ſes pieds ſont déjà attachés à la terre. L'enfant ſe préſente par le dos, & ſa tête ſe détache du ſein de ſa mère contre lequel il porte. Iole, placée à la droite de l'arbre, vis-à-vis de ſa ſœur, a

une blonde chevelure. Elle fe livre à fon défefpoir, en preffant avec force fes mains, enlacées l'une dans l'autre, contre fa joue gauche. Sa tête, tournée de côté, penche fur fon épaule droite; fon fein eft élevé, tandis que le bas de fon corps eft jeté en arrière. Ses genoux font ployés, le pied droit en avant & le gauche en arrière, comme fi elle alloit tomber en défaillance. Elle eft âgée de quatorze à feize ans. La nymphe qui foutient Dryope eft entre elle & l'arbre, & lui paffe le bras gauche autour des reins, tandis que de la main droite elle découvre le genou gauche de Dryope, pour faire voir à Iole que le pied en a déja pris racine. Une autre nymphe qui va pour recevoir l'enfant, préfente le côté gauche avec une partie de fon dos, au fpectateur. Elle eft à genoux; la jambe gauche en avant, avec le pied droit tout-à-fait en arrière, de forte qu'elle en renverfe un vafe rempli d'eau qui eft fur le bord du ruiffeau. Une troifième nymphe arrive de la droite, chargée de fleurs, & marque fa furprife en avançant la main gauche vers fes compagnes, & tournant la tête vers d'autres nymphes qui font affifes entre des arbres qui fe prolongent vers le point de vue, fur le bord du ruiffeau, à la droite. L'une de ces nymphes, qui eft debout, regarde avec effroi, & montre ce qui fe paffe à l'autre, qui tourne le haut de fon corps du côté droit, en fe foutenant fur la main gauche, pour fatisfaire de même fa curiofité. Ces nymphes ont prefque toutes le front ceint d'une couronne de rofes; ou bien cette couronne eft pofée par terre à côté d'elles.

Voilà pour ce qui regarde la difpofition générale des

objets mobiles ou les attitudes des figures, qui forment des contraſtes, ſuivant la paſſion qui les agite. Paſſons maintenant aux acceſſoires immobiles.

A la gauche, ſur un terrein qui monte en pente inſenſible, je place un terme de Priape, preſque entièrement dans l'ombre des arbres qui y bornent la vue, & qui ſervent à détacher fortement le groupe de Dryope & de ſes nymphes. A la gauche, ſur le premier plan, je mets, à moitié dans le ruiſſeau, une grande pierre carrée ſur laquelle eſt une draperie ou un voile, avec un tas de fleurs & de feuilles. Sur la face de cette pierre on voit le Deſtin ſcupté en bas-relief. Entre cette pierre & la ſœur de Dryope il y a une corbeille avec des couronnes de fleurs.

Quant au tems de l'année, je choiſis le paſſage de l'été à l'hiver, c'eſt-à-dire, l'automne quand tous les fruits mûriſſent. Le tems eſt beau & ſerein pour cette ſaiſon. La lumière tombe de côté, un peu par-devant, avec le ſoleil, ou ſans cet aſtre, comme on le jugera à propos, puiſque la fable ne preſcrit rien à cet égard.

Je vais maintenant entrer dans les détails de cette compoſition; car on ne peut pas imiter la nature ſans le ſecours du clair-obſcur & de l'harmonie des couleurs; quoique au reſte il ſoit vrai que ces deux parties de la peinture ne ſont pas difficiles à exécuter, quand on ſait bien la perſpective; mais je penſe cependant que le clair-obſcur offre quelque choſe que le commun des artiſtes ne ſaiſit pas toujours facilement. Quant au coloris, il eſt abſolument néceſſaire d'en parler; puiſque ſans cela il ſeroit impoſſible de ſaiſir mes idées ſur cette partie eſſentielle.

Je donne donc à Dryope, comme figure principale, une draperie de ſatin bleu, dont un bout paſſe par-deſſus ſon épaule droite & pend juſqu'à la hauteur de ſon giron; elle en a l'autre bout dans ſa main gauche, dont elle tient auſſi ſon enfant nu à braſſe corps; tandis que le pan qui enveloppe ſon corps, eſt paſſé par le bout, au-deſſus du ſein gauche, dans ſa ceinture, & couvre entièrement tout le bas de ſon corps, à l'exception de la jambe & du pied gauche, qui ſont déja attachés à la terre par des racines. Son vêtement de deſſous, de même que les manches ouvertes, ſont d'un blanc jaunâtre avec une nuance verdâtre. La nymphe à la gauche de Dryope, & qui prend le jeune Amphyſe, eſt preſque totalement nue, n'ayant point d'autre draperie qu'un petit voile blanc qui couvre ſes reins & ſes cuiſſes. Les draperies de Dryope & d'Iole ſont brodées en or, afin de les diſtinguer des nymphes. La nymphe, qui ſoutient Dryope, a le haut du corps nu, avec une draperie d'un vert foncé, attachée autour des reins par une ceinture. Iole eſt couverte d'un léger vêtement couleur de roſe vif avec des manches fort étroites, & retenue autour du corps par une large ceinture d'un violet foncé & brodée en or; & par-deſſous on voit un autre vêtement à ramage, qui eſt ouvert par en bas, ce qui permet à ſes jambes de ſe mouvoir avec facilité. La pierre ſur le bord du ruiſſeau eſt griſe, & le vaſe eſt d'un rouge foncé. Le terrein près de l'eau eſt couvert d'herbe, dont je parſeme auſſi tout le premier plan. La nymphe, qui à la droite, ſur le ſecond plan, vient en courant, a le ſein couvert d'une draperie verte, qui flotte librement, & ſans man-

ches, étant feulement attachée fur une épaule. Son fein gauche & fes jambes font nus. Je laiffe entièrement fans draperie l'une des deux nymphes affifes fur le bord du ruiffeau dans le lointain. Celle qui eft debout eft couverte d'un petit voile vert. Le terme de Priape eft d'un gris foncé, tirant fur le violet.

Pour ce qui eft de la lumière, je penfe que la principale maffe en doit tomber fur Dryope & fur les deux nymphes qui font près d'elle, ainfi que fur tout le premier groupe en général. Le refte doit être foiblement éclairé, & cela encore par des lumières accidentelles, foit de côté, par-derrière ou par-devant, mais cependant de manière que la caufe, de même que celle des ombres, puiffe en être reconnue facilement; car fans cela cette partie feroit auffi peu agréable que vraifemblable.

Peut-être doutera-t-on que je puiffe remplir ici mes idées touchant la lumière, à caufe que je donne à Dryope une mante bleue, avec un vêtement de deffous d'un blanc jaunâtre; & l'on croira, non pas fans quelque raifon, (parce qu'on ne connoît pas mon intention) que le contraire feroit un meilleur effet; c'eft-à-dire, qu'il faudroit mettre la draperie claire deffus & la couleur foncée deffous; à caufe que la plus grande & la plus forte maffe de lumière tombant fur le bas du corps de Dryope, l'enfant fe détacheroit infiniment mieux dans le cas que le fein & le haut du corps fuffent fombres, que de cette draperie d'un blanc jaunâtre. Je conviens que cela eft vrai pour ce qui eft de la lumière, mais non pas quant à la couleur; car j'ai à deffein choifi une draperie bleue, afin que le corps nu de la nymphe faffe un plus bel effet; mais, en

même

même tems, dans l'idée que cette partie reçoive une lumière forte & large. Voilà donc pourquoi je préfère une draperie qui ſoit propre à cela; car l'on ſait que le ſatin a beaucoup d'éclat & fait, pour ainſi dire, autant d'effet que les étoffes d'or & d'argent. La draperie rouge d'Iole, étant une couleur belle & vive, ſe détachera aſſez du lointain ſombre, ſans cependant trop attirer les yeux; mais la draperie bleue de Dryope a ici, à cauſe de ſa grande maſſe, plus de pouvoir, quoiqu'elle ſe trouve davantage environnée de tous côtés de lumière; car la draperie rouge d'Iole ne forme qu'une petite partie. J'ai obſervé, autant que cela a dépendu de moi, la vraiſemblance dans cette compoſition, ainſi que l'harmonie dans le coloris, en conſervant à chaque figure ſa couleur particulière & allégorique, non-ſeulement dans les draperies, mais même dans le nud; puiſque je donne à l'une une peau blanche & délicate, à l'autre une carnation plus brune, & ainſi du reſte. Chaque figure a auſſi le caractère qui lui convient: la naïade a la tête ceinte de campanules ou gantelées blanches; la dryade d'herbes ſauvages, & la nymphe qui vient courir du côté de la pierre, de fleurs des champs, &c. On ſera ſans doute ſurpris de ce que je donne une draperie de ſatin à Dryope, puiſqu'on ſait que cette eſpèce d'étoffe n'a pas été connue des anciens; & j'en conviens pour ce qui eſt des ſculpteurs, mais non pas pour ce qui regarde les peintres; car j'ai vu pluſieurs anciens tableaux dans leſquels le ſatin eſt employé; mais je ne m'occuperai pas ici à chercher à quelle époque en remonte l'invention. Au reſte, le ſatin eſt une étoffe auſſi belle qu'élégante;

& celles avec des couleurs changeantes ne le ſont guère moins; mais ces dernières conviennent mieux à la jeuneſſe qu'aux perſonnes d'un certain âge.

Si l'on trouvoit ſingulier que je me ſerve dans cette compoſition d'un terme de Priape, tandis qu'il n'y a ni dieu, ni homme, ni femme, ni ſatyre, ni même rien qui marque la paſſion de l'amour; je répondrai que je penſe que cela eſt neceſſaire parce qu'Ovide en parlant du malheur de Dryope, l'attribue à Priape qui, irrité de ce que la nymphe Lothos ne vouloit pas ſe rendre à ſes deſirs amoureux, la métamorphoſa en l'arbre qui porte ſon nom, & prononça la perte de tous ceux qui oſeroient y porter la main; de ſorte qu'on peut le regarder comme le premier auteur de l'infortune de Dryope.

Je n'entre ainſi dans tous les détails de ces fables que pour engager le jeune artiſte à faire de nouvelles recherches ſur cette matière; parce qu'Ovide laiſſe ſouvent beaucoup à deſirer ſur leur explication, pour laquelle il faut avoir recours à d'autres écrivains.

Il ne nous donne, entr'autres, pas une juſte idée de l'arbre Lothos, qui n'eſt pas connu dans ces pays, & ne dit point quelle eſpece de feuilles il porte, & quelles en ſont les propriétés; ni s'il aime un terrin ſec ou les lieux humides, ni dans quelles contrées on le trouve le plus. Je vais donc citer ici les témoignages de quelques écrivains ſur cet arbre, ainſi que ſur le ſens allégorique qu'on lui donne, pour autant que cela eſt parvenu à ma connoiſſance; car il eſt abſolument néceſſaire qu'un bon peintre payſagiſte ſoit inſtruit de toutes ces choſes,

s'il veut que ſes productions plaiſent aux amateurs éclairés

J'ai trouvé que les feuilles du Lothos ſont rondes & qu'elles s'ouvrent quand le ſoleil ſe lève, pour ſe fermer inſenſiblement à meſure que cet aſtre ſe couche; de ſorte qu'elles ſont tout-à-fait repliées ſur elles-mêmes pendant la nuit. Ainſi, elles doivent être fermées lorſqu'on ne ſe ſert pas de la lumière du ſoleil dans le tableau.

Quant au ſens myſtérieux du Lothos; on ſait que les Egyptiens avoient plus de vénération qu'aucun autre peuple pour cet arbre, parce qu'ils le regardoient comme un puiſſant médiateur entre les choſes céleſtes & terreſtres. Il ſervoit auſſi chez eux d'emblême du lever & du coucher du ſoleil; ſur-tout lorſqu'ils repréſentoient un enfant aſſis ſur ſes branches, pour donner à entendre par-là les vapeurs du matin que le ſoleil diſſipe. Et comme le Lothos ouvre & ferme ſes feuilles quand cet aſtre commence & termine ſa carrière, il étoit conſacré à Apollon, comme un arbre qui appartenoit à ce dieu, & qui n'ouvroit ſes feuilles que pour lui ſeul.

Le Lothos cotonneux étoit de même en grande vénération chez les Romains, qui, ſuivant Macrobe, lui préſentoient en offrande les cheveux qu'on coupoit aux veſtales; ainſi que ceux des jeunes gens à Apollon, ou à Eſculape, ſon fils.

C'eſt ainſi que les Grecs offroient leurs cheveux aux rivières de leur pays, comme ayant un certain rapport avec le Lothos, lequel, ſuivant leur opinion, étoit tellement aimé des dieux qu'ils l'avoient choiſi pour leur

trône, & que c'étoit à cauſe de cela qu'ils l'avoient placé dans des lieux marécageux.

Jamblique dit que le Lothos aime beaucoup l'humidité, que les anciens regardoient comme la première cauſe de la génération; c'eſt pourquoi ils appelloient l'océan le père de tout ce qui eſt créé. D'ailleurs, ayant remarqué que le tronc de cet arbre, ainſi que ſes feuilles & ſes fruits ſont ronds, ils regardoient cette figure, qui eſt la plus parfaite, comme l'emblême de la ſuprême perfection; particulièrement lorſqu'ils repréſentoient un enfant aſſis ſur cet arbre; ainſi qu'Ovide le fait entendre dans cette fable, quand il dit : « Prenez cet enfant, » engagez la nourrice que vous lui donnerez à le por- » ter ſous cet arbre, afin qu'elle l'y faſſe jouer ». Paſſons maintenant au ſecond tableau que nous offre ce ſujet.

Second Tableau de la fable de Dryope.

Voici le fait dont il s'agit. Auſſi-tôt qu'Andrémon eut appris le triſte ſort de ſa femme Dryope, il ſe rendit, avec ſon père, vers le lieu où elle étoit changée en arbre; mais ils arrivèrent trop tard pour lui parler; une rude écorce avoit déjà couvert ſon corps, & elle ne différoit plus des autres arbres que par le viſage & par une voix foible. Ses bras n'étoient plus que deux branches chargées de feuilles, dont ſa tête étoit de même garnie au lieu de cheveux. Son père & ſon mari lui firent d'éternels adieux & l'embraſſèrent pour la dernière fois, ainſi que ſon fils, comme elle les en avoit prié; après quoi elle ceſſa de parler, & ne fut plus qu'un arbre.

dont les rameaux conservèrent encore long-tems de la chaleur.

Dans la première composition j'ai placé le ruisseau par-devant ; mais dans celle-ci on le voit sur le côté. Dryope changée en myrthe, excepté sa tête, est placée dans une position droite, à-peu-près au milieu du tableau, un peu à la gauche du point de vue. Andrémon tient ses bras autour de son col, & sa bouche collée contre sa joue gauche. Le vieil Euryte, son père, témoigne à une nymphe la douleur que lui cause le triste sort de sa fille ; tandis que de la main droite il déchire son vêtement de dessous, pour lui montrer son corps métamorphosé ; sur quoi cette nymphe lève les épaules & détourne la tête, en fixant les yeux par terre. Une autre nymphe, qui tient entre ses bras le jeune Amphyse, le présente à sa mère, pour le lui faire baiser. Je mets Iole éplorée aux pieds de Dryope, & environ six pieds plus loin on voit l'arbre Lothos. Sur le second plan, à la droite, je place le terme de Priape orné de festons de fleurs & de verdure, & devant lui un petit autel dont il s'élève un peu de fumée, avec quelques personnes occupées à faire des offrandes au dieu. Sur la ligne de terre, à la gauche, je place une grande pierre carrée à moitié dans l'eau, sur laquelle s'appuie une nymphe. Voilà les principaux objets de mon tableau. La perspective qui consiste en collines & rivières, est à la gauche du point de vue ; & comme je choisis le soir pour représenter cette histoire, il faut que l'atmosphère soit chargée de vapeurs, avec un ciel plein de nuages sombres ; le vent

ſouffle avec violence, de ſorte que tous les arbres en ſont agités.

Comme ce tableau doit ſervir de pendant au précédent, il faudroit qu'il fût également rempli d'objets; mais comme cette compoſition offre plus de variété, par quelques figures d'hommes qui s'y trouvent, j'ai été contraint de m'écarter un peu du premier principe, ſuivant lequel on devroit retrouver ici ce qui eſt dans l'autre compoſition, ainſi que nous l'avons démontré amplement dans le chapitre vingt-un du Livre II. Je fais donc voir ici Dryope par-devant avec les deux mains levées vers le ciel & aſſez près l'une de l'autre; ſa tête pend nonchalamment entre ſes bras, penchée vers l'épaule gauche. Les bras, à commencer aux coudes, ainſi que le ſein & une partie du corps, conſervent leurs premières formes. Andrémon eſt placé à la gauche de Dryope, ſe tenant ſur la pointe de ſes pieds pour baiſer la joue gauche, qu'elle lui préſente, & ſon bras droit paſſé autour de ſon col; tandis qu'il porte ſa main gauche ſur ſon ſein. Un peu plus ſur le devant on voit ſon père, poſé ſur ſes deux jambes; mais qui cependant ſemble avoir beaucoup de peine à ſe ſoutenir; & près de lui eſt une nymphe à qui il adreſſe ſes plaintes, pendant, que de la main droite, il ouvre le vêtement de deſſous de Dryope, qui n'eſt attaché que par un ruban ſur l'épaule, & tourne ſa tête & le haut de ſon corps vers la gauche, les yeux levés vers le ciel. La nymphe qui eſt immédiatement derrière lui, ſemble plongée dans la douleur : elle lève les épaules & tient ſes regards fixés

par terre, avec la tête un peu penchée du côté opposé de Dryope, & pressant son coude gauche contre son corps; tandis que sa main ouverte se trouve près de sa tête. Son sein nu reçoit la lumière; le bas de son corps se voit par-devant, avec la jambe droite portée en avant. Le manteau d'Andrémon est tombé de ses épaules, & pend sur ses talons. La nymphe qui, à la droite de Dryope, où le terrein est un peu plus bas, soulève l'enfant, a le haut du corps jeté en arriere & la tête penchée sur la poitrine. Elle porte sur sa jambe droite, avec la gauche levée en l'air près de l'arbre. On la voit par le dos, qui se présente à la lumière avec le bas du corps tourné de l'autre côté. L'enfant, dont on n'apperçoit que le bas du corps (le reste étant caché derrière la tête de la nymphe), tend les bras vers l'arbre, contre lequel porte un de ses pieds. Iole est accroupie entre cette nymphe & l'arbre, contre lequel elle s'appuie avec l'épaule gauche, la tête penchée sur son sein & le visage caché dans sa main; elle à un linge dans son giron. A la gauche, hors du tableau, je place deux nymphes. L'une couchée avec les jambes dans l'eau & le haut du corps sur la terre, se repose sur son coude droit, avec la main dessous le menton; tandis qu'elle tient la main gauche dessous l'aisselle droite. L'autre est assise par terre avec les jambes dans l'eau derrière la premiere, & s'appuie sur une urne; son visage se présente en face, & l'on voit son sein droit. Ces deux nymphes sont tout-à-fait nues & ont le dos garni d'aîles. Près d'elles il y en a une troisième qui tient une baguette au bout de laquelle est attachée une pomme-de-pin; elle

a le corps couvert de la peau d'un animal ſauvage, & ſemble indiquer quelque choſe devant elle de la main droite. On la voit de profil du côté gauche. Derrière cette nymphe eſt le manteau de Dryope ſur la grande pierre carrée qui ſe trouve, ainſi que je l'ai dit, à moitié dans l'eau; & du même côté, ſur le premier plan, s'élève un grand arbre entouré d'arbuſtres & de brouſſailles.

Je fais tomber ici, comme dans le précédent tableau, le jour du côté droit, un peu par-devant; car s'il venoit de la gauche, il ne ſeroit pas auſſi favorable pour raſſembler & réunir les maſſes de lumière; d'autant plus que cette compoſition eſt deſtinée à former le pendant de l'autre.

Je repréſente donc Dryope mourante, preſque nue juſqu'au milieu du corps, en faiſant tomber ſon vêtement de deſſous, qui eſt d'un blanc jaunâtre, comme dans le premier tableau de cette hiſtoire. Son viſage & ſon ſein conſervent encore la nature & le coloris de la chair; mais le bas de ſon corps eſt d'une couleur plus brune & reſſemble d'autant plus à de l'écorce d'arbre qu'il approche davantage de la terre, où il a totalement changé de ſubſtance. Il en eſt de même des bras qui ont encore leur forme & leur coloris naturels juſqu'au coude, mais dont les doigts ſont déjà métamorphoſés en rameaux. Son viſage, juſqu'au menton, ainſi que la tête entière d'Andrémon, ſont dans l'ombre du feuiller dont ſa tête & ſes bras ſont chargés. Andrémon, comme un homme de marque, porte un court vêtement gris-verdâtre, brodé en or. Son manteau eſt d'un pourpre foncé & vif. Ses

jambes, jusqu'aux hanches, sont dans l'ombre portée de l'arbre. Le père est vêtu, suivant le costume Persan, d'une longue robe volante & légère, qui lui tombe jusqu'aux molets, d'une feuille-morte pâle, avec de larges raies violettes & un ramage d'or. Son vêtement de dessus, d'un beau violet, est tout-à-fait ouvert, avec des manches. Ses jambes sont garnies de bas fort amples & de souliers. Son bonnet, en forme de turban recoquillé par le haut, est par terre, près de lui, de même que son bâton. Ses cheveux sont gris. La nymphe qui est à côté de lui, est à moitié dans son ombre portée; c'est-à-dire, tout son côté droit, depuis l'épaule jusqu'en bas, à l'exception de son genou qu'elle porte en avant. Sa draperie est d'un bleu verdâtre un peu sombre. La nymphe qui tient l'enfant, porte une légère draperie bleue, attachée par le milieu du corps par une ceinture; son épaule droite est nue, & un pan de sa draperie est entortillé autour de ses jambes par le vent. La nymphe qui se trouve entre cette dernière & l'arbre Lothos, est vêtue d'une draperie blanche. Le terme de Priape placé entre les arbres, en est, pour ainsi dire, entièrement couvert d'ombre; & de ce terme jusqu'au-delà du point de vue, le site est en grande partie bouché par de petits arbres d'un ton sombre ou couverts d'ombre; ce qui sert à détacher fortement le premier groupe de figures. Les deux nymphes nues, à la gauche, reçoivent fort peu de lumière. Le ciel, à l'horizon, est rempli de vapeurs & tout-à-fait fondu; à cause que je ne veux pas représenter ici le soleil d'une lumière aussi vive & aussi pure que dans une belle matinée, ni aussi forte qu'à midi, mais plus ou moins cou-

vert de brouillards ; ce qui fait que tout paroît d'un ton rouſſâtre. Les nuages ſont grands, épais & ſombres.

On pourroit auſſi, dans le cas qu'on ne voulût point épargner de peine, enrichir le ciel par les trois Parques, qui après avoir rempli leur fatale beſogne, remontent en l'air; mais Atropos chargée du fil & des doubles ciſeaux, doit ſe trouver le plus en avant ; enſuite Lachéſis, avec le fuſeau, un peu plus loin, & Clotho, avec la quenouille, encore davantage dans l'éloignement.

Voyons maintenant de quelle manière nous pourons repréſenter Andrémon qui retourne chez lui avec ſa famille.

Troiſième Tableau de la Fable de Dryope.

Dryope maintenant changée en arbre, ſe trouve avec le Lothos ſur l'extrêmité du premier plan, un peu à la droite du point de vue ; & de-là, vers le côté gauche, on voit un chemin qui ſe prolonge en demi-lune juſque ſur le devant du tableau, & contre lequel vient frapper l'eau qui eſt à la droite, environ trois pieds plus bas que la terre. A la droite, hors du tableau, je repréſente un terrein fort haut qui ſe prolonge vers le point de vue. Au bas de ce terrein, & à peu près de niveau avec l'eau, eſt un ſentier ſur le bord duquel il y a pluſieurs arbres qui aiment un ſol humide, & quelques-uns mêmes ſont placés tout-à-fait dans l'eau. Le ſecond plan s'élève en colline contre le lointain, particulièrement du côté droit ; d'où l'on voit, vers la gauche, au travers d'une ouverture qui eſt dans le rocher, un lointain en perſpective. Derrière

cette hauteur ou colline, on apperçoit le faîte d'un bel édifice, qui eſt la demeure d'Andrémon.

Je penſe que les Artiſtes ne ſeront pas étonnés de ce je mets tant de terreins élevés & tant d'eau autour d'un petit ſite fort bas, puiſqu'Ovide dit que l'évènement dont il eſt ici queſtion s'eſt paſſé au bord d'un lac. Voilà pourquoi je fais voir ce chemin en demi-lune, qui ferme une partie du lac, afin de rendre en même-tems la choſe d'une manière plus naturelle.

Il s'agit maintenant de ſavoir s'il n'eſt pas permis au peintre de prendre quelques libertés pour obtenir un meilleur effet dans ſon ouvrage ? Je penſe qu'il le peut, pourvu qu'il ne péche pas contre les convenances du ſujet qu'il traite ; car il faut prendre pour une loi formelle ce que l'écrivain qu'on conſulte en dit ; de ſorte qu'on doit ſuppoſer qu'Ovide n'a rien avancé ſans fondement touchant la fable de Dryope. Il y aura peut-être cependant des artiſtes qui croiront que j'aurois pu repréſenter ce ſujet d'une manière beaucoup plus agréable ; mais il eſt néceſſaire de ſe rappeller qu'il n'eſt pas propre à cela, & que c'eût été mal faire que de rendre ce ſite plus beau, puiſque mon intention eſt d'inſpirer de la triſteſſe, ainſi qu'on en ſera convaincu, ſi l'on veut me ſuivre dans la deſcription de ce tableau.

Sur le chemin bas de la droite je fais voir des bacchantes & des ſatyres qui partent pour ſe rendre vers les montagnes. Parmi cette troupe, il y a un ſatyre qui porte ſur ſon épaule un terme de Priape, & qui tient un grand vaſe de l'autre main, étant ſuivi par des tygres & des panthères. Quant à Dryope changée en arbre, je

laiſſe ſon vêtement de deſſous, de la couleur que j'ai indiquée plus haut, pendu à l'arbre, autour duquel ſont trois nymphes, dont l'une tient des deux mains l'arbre, comme ſi elle vouloit le ſecouer, en fixant en même-tems ſes yeux ſur le feuiller. Les deux autres nymphes s'entretiennent enſemble, & l'une montre à l'autre la malheureuſe famille de Dryope qui ſe prépare à partir. Je place Iole la première, près de la chaloupe, tenant le vêtement de ſa ſœur & une corbeille remplie de fleurs, qu'elle donne, en pleurant, au conducteur de la chaloupe. Un peu derrière Iole, vient Andrémon, portant ſur ſon bras gauche ſon fils Amphyſe, enveloppé dans ſon manteau, & parlant à l'homme de la chaloupe, à qui il indique, de la main droite, l'endroit où il veut qu'il le conduiſe. Plus loin, on voit Euryte qui fixe les yeux au ciel, vers l'étoile Heſper, en témoignant ſa douleur du triſte ſort de ſa fille.

Je vais maintenant faire la deſcription de l'attitude & des draperies des figures, ainſi que des acceſſoires.

La chaloupe attachée à un poteau ſe préſente un peu de profil. On voit le côté droit du conducteur, qui ſe baiſſe du côté de la terre, le dos tourné à la lumière, & prend, avec les deux mains étendues, le vêtement & la corbeille de fleurs que lui préſente Iole. Son vêtement d'un gris-clair, eſt attaché par une large ceinture noire autour de ſes reins, avec l'épaule nue juſqu'au milieu du corps. Iole prente le côté gauche, la poitrine tournée vers le conducteur de la chaloupe, à qui elle donne, de la main droite, la corbeille de fleurs, ſur laquelle pend le vêtement de ſa ſœur. On voit le bas de ſon corps par de-

vant ; ſes pieds ſont fort près l'un de l'autre, avec les genoux un peu pliés ; ſa tête tournée vers le côté gauche, & s'eſſuyant les yeux avec le voile qu'elle a autour du col. Andrémon qui tient le jeune Amphyſe, eſt poſé ſur le pied gauche, & marche vers la chaloupe, le haut du corps tourné vers le côté gauche, la poitrine de face, & ſon bras droit étendu, pour indiquer, ainſi que je l'ai dit, l'endroit où il veut qu'on le conduiſe. Son manteau pourpre, qui eſt attaché ſur ſon épaule droite, paſſe par-deſſous ſon bras, autour de ſon corps, & couvre, en partie, l'enfant. De l'autre pan de cette draperie, qu'il a dans la main gauche, il ſoutient l'enfant ſur ſa hanche renflée, contre le côté gauche de ſa poitrine. L'enfant le tient par le col avec la main gauche, paſſée par l'ouverture de ſon vêtement de deſſous, avec le haut du corps jeté en arrière, & écarté de celui de ſon père, tenant de la main droite, qui eſt levée en l'air, une couronne de fleurs qu'il regarde, en tournant la tête vers l'épaule droite. Un de ſes pieds paſſe entre les plis du manteau d'Andrémon, & porte contre ſon épée. Le vieil Euryte qui ſuit ſon fils, a le dos tourné vers le point de vue, & ſemble tomber en arrière d'étonnement & de douleur. Ses yeux ſont fixés vers le ciel, & ſa jambe droite, ſur laquelle porte ſon corps, eſt en arrière. Sa main droite, dans laquelle il tient ſon bâton, ſe trouve collée contre ſon ſein gauche ; tandis que de la main gauche il montre ſon fils & ſon petit-fils, & qu'il ſemble adreſſer ſes plaintes à l'étoile Heſper. L'image de l'arbre dans lequel a été changée Dryope, ainſi que celle du Lothos, des nymphes, & de tout ce qui ſe trouve ſur ce plan, eſt réfléchie dans l'eau,

de même que tous les objets qui ſont le long du lac, à la droite. La poitrine d'Andrémon, qui porte le jeune Amphyſe, eſt de niveau avec l'horizon, à cauſe que le terrein va en s'élevant par-devant; & ſe trouve parallèle avec la chaloupe.

J'ai voulu traiter ces compoſitions d'une manière étendue, pour faire voir que les peintres payſagiſtes ne manquent pas de matière pour orner leurs ſites par des ſujets d'hiſtoire ou de la fable; ſujets qui peuvent être également utiles aux peintres d'hiſtoire : c'eſt pourquoi je vais traiter encore une fable, à laquelle j'ajouterai une compoſition de mon invention; & je finirai ce livre par remarquer ce qui eſt *pittoreſque*, & ce qui ne l'eſt pas, à cauſe que les peintres ignorans confondent ſouvent l'un avec l'autre.

CHAPITRE XIV.

De la fable d'Eréſichthon, & de celle de la Punition du ſatyre, pour orner le ſite d'un payſage.

OVIDE rapporte qu'Eréſichton, homme fort impie, qui mépriſoit les dieux, ayant eu la témérité de profaner à coups de hache un vieux chêne extrêmement haut, conſacré à Cérès, fut condamné par cette déeſſe à endurer une horrible faim; de ſorte que pour avoir quelque argent pour vivre, il fut obligé de vendre Métra, ſa fille.

Je prends pour ce ſujet une agréable campagne, le jour vient du côté droit, & le point de vue eſt au milieu du tableau. Sur la gauche j'éleve un magnifique édifice, avec une belle façade de l'ordre Dorique, à laquelle on monte par trois marches, qui fuient vers le point de vue. De l'autre côté des marches je mets une baluſtrade ou un ſtylobate continu à hauteur d'appui qui ſe prolonge de l'édifice vers le point de vue, avec un vaſe antique ſur l'extrémité qui en forme l'angle ou le retour. Sur la droite il y a une rivière, par-deſſus laquelle paſſe un pont de bois; & ſur le bord oppoſé on voit une partie des murs d'une ville dont la rivière baigne les pieds. Le reſte repréſente un payſage montueux dans le lointain, planté par-ci-par-là avec des bouquets d'arbres. Près de la baluſtrade je place l'affamé Eréſichthon, qui de la main gauche tient ſon bonnet dans lequel il fait tomber l'argent qu'il vient de compter ſur cette baluſtrade. Sa fille Métra eſt derrière lui, près des marches; & le marchand qui vient de l'achetter, monte les degrès, en lui montrant la porte de la main droite dans laquelle il tient une bourſe à moitié remplie; tandis que de la main gauche il la ſaiſit par un pan de ſon vêtement La Famine décharnée, placée entre Eréſichthon & ſa fille, pouſſe celle-ci des deux mains par les épaules. Voila les principaux objets de cette compoſition.

Le marchand, qui regarde Métra d'un air grave & fier, eſt vêtu, d'une belle robe violette qui lui deſcend jusqu'aux genoux, avec une ceinture au milieu du corps. Sa tête eſt garnie d'une eſpèce de turban; & il porte

des bas & des souliers suivant le costume des Spartiates. On le voit presque entièrement par le dos, avec le pied droit posé sur la marche d'enhaut & levant le pied gauche de la seconde marche. Le corps de Métra porte sur la jambe droite, avec le pied gauche sur la marche d'en bas, & retiré un peu en arrière. Le bas de son corps se voit, pour ainsi dire, tout-à-fait par devant, plus ou moins hors de la lumière; mais le haut de son corps est tourné à la droite vers son pere, qu'elle semble quitter avec chagrin; & pour mieux tromper le marchand, comme si elle ne le suivoit qu'à regret, elle tient de la main droite un mouchoir près de son oreille gauche, comme si elle vouloit essuyer ses yeux, en soutenant le coude droit, de la main gauche, passée devant son corps. Sa draperie, d'un jaune pâle avec une nuance verdâtre, est négligemment rassemblée dessous son sein par un ruban, & descend en flottant jusqu'au dessous de ses molets. Elle a les pieds nus. Sa physionomie est belle, mais un peu maigre, avec des cheveux blonds, ornés de rubans bleus étroits. Erécsihthon est dans une attitude courbée, avec les genoux ployés. Sa robe, serrée autour de ses reins par une corde, est feuille morte, & lui descend par derrière jusqu'aux molets; & sur le côté elle est ouverte, de manière à faire voir sa jambe & sa cuisse jusqu'à la hanche. Son épaule gauche est de même nue. Il a la barbe & les cheveux gris; son corps est fort décharné, & d'un coloris livide & plombé. Son bâton est posé contre la balustrade. Quant à la Famine, voici la manière dont la peint Ovide: Elle a les cheveux hérissés & en désordre, les yeux enfoncés

&

& livides, le visage pâle, les levres noires, la bouche effroyable, la peau rude & pleine de rides qui laisse voir des os qui sortent de tous côtés, & l'on découvre presque jusqu'au fond de ses entrailles. Sa poitrine excessivement avancée ne paroît tenir qu'à l'épine du dos, & au lieu de ventre on ne voit que la place où il devroit être. Son extrême maigreur laisse à decouvert ses muscles & ses nerfs, & la grosseur de ses genoux & de ses talons présente un objet hideux. On voit ce monstre jusqu'au milieu du corps au-dessus du dos courbé d'Eréfichthon. Les colonnes de l'édifice sont d'une pierre grise; les murailles, ainsi que les marches & un pavé qui se prolonge jusqu'au bout de la balustrade, sont de pierre bleue; & le reste du premier plan jusqu'à la rivière est un plan uni de terre. Dans le frontispice de l'édifice sont sculptés deux cornes d'abondance. Le vase antique placé sur l'angle de la balustrade est de granit rouge. A côté de ce vase, derrière la balustrade s'élève un grand arbre d'un beau feuiller, qui jète beaucoup d'ombre contre l'édifice. Le tronc de cet arbre est entouré de lierre & d'autres plantes; ce qui sert à intercepter la lumière du lointain entre la maison & le vase, & à prévenir l'effet trop tranchant que feroit sans cela la balustrade, de laquelle se détache agréablement Métra sur qui tombe une grande lumière. Contre l'aîle de l'édifice, au-delà de la balustrade, je fais monter une vigne; & dans la porte je place un jeune esclave. Sur la ligne de terre, près des marches, on voit attaché un chien vigoureux qui aboie.

J'ai obſervé trois choſes principales dans cette compoſition : l'indigence, les vivres néceſſaires à l'exiſtence de l'homme, & l'occaſion. Les malheureux cherchent du ſecours par-tout où ils eſpèrent en trouver ; voila pourquoi je repréſente ici le beſoin par Eréſichthon & ſa fille, qui viennent demander de l'aſſiſtance à l'homme riche qui habite ſa maiſon de plaiſance. Les autres acceſſoires tels que le pont de bois, la ville qu'on voit dans le lointain, & les deux cornes d'abondance ſculptés ſur le frontiſpice de l'édifice ne demandent aucun éclairciſſement.

Quoique je ne place pas la Famine à côté d'Eréſichthon ; il ne faut pas penſer que j'aie oublié la regle que j'ai preſcrite dans le chapitre onze du livre II, ſavoir, que, lorſqu'une paſſion peut être exprimée par le perſonnage même, on ne doit point ſe ſervir d'une figure allégorique pour faire connoître cette paſſion ; car j'ai deux raiſons pour mettre ici la Famine. 1°. A cauſe que le beſoin ou l'indigence ne peut pas être rendue avec toute l'expreſſion néceſſaire, vu que cette idée ſe trouve confondue ici avec la joie d'avoir trouvé le ſecours néceſſaire, c'eſt-à dire, l'argent, & l'avide empreſſement d'en jouir. 2°. Parce qu'Eréſichthon n'eſt pas aſſez nu pour faire voir ſon corps décharné, ainſi que le ſujet le demande, ſuivant la deſcription d'Ovide.

Ce n'eſt pas ſeulement pour enrichir ma compoſition que je fais voir ici un chien enchainé qui aboie ; mais pour faire comprendre, en même temps, que celui qui poſſéde de grands biens, doit être attentif à les garder.

D'ailleurs, on ſait que c'eſt l'uſage des gens de la campagne, & ſur-tout des riches, d'avoir de ces animaux, autant pour leur plaiſir que pour leur ſûreté.

On voit rarement cette fable repréſentée en peinture, ni même en gravure, ſi ce n'eſt pour être employée dans les métamorphoſes d'Ovide; mais exécutée d'une manière ſi ſimple qu'il n'eſt guère poſſible d'en deviner le ſens que par l'explication qu'on en donne; car quelle idée peut-on ſe faire en voyant un vieillard décharné qui reçoit une bourſe remplie d'argent d'un autre homme, avec une jeune fille placée entre ces figures? tandis qu'on ne peut pas diſtinguer quel eſt le riche ou le pauvre; d'autant plus qu'ils ſont repréſentés dans un payſage ou en pleine campagne, où l'on ne voit aucune fabrique qui puiſſe leur ſevir d'azile.

Il ne ſuffit pas de lire la concluſion d'une hiſtoire; il faut qu'on en connoiſſe l'origine, l'intrigue & la ſuite. On doit d'abord ſavoir qui étoient Eréſichthon & ſa fille, afin de pouvoir l'indiquer par leurs figures & leurs draperies; ſecondement par qui ils ont été punis, & de quel genre a été leur châtiment; quel a été leur libérateur, & de quel moyen il s'eſt ſervi pour leur prêter du ſecours. Ce n'eſt qu'après s'être bien inſtruit de toutes ces choſes qu'il faut penſer aux moyens de les rendre de la manière la plus naturelle & la plus pittoreſque, de même que les acceſſoires, ainſi que le tems, le lieu, &c.

Je vais paſſer maintenant à la compoſition allégorique par laquelle j'ai promis de terminer ce chapitre, qui pourra être utile aux artiſtes qui ne veulent pas ſe borner à la leçon des hiſtoriens & des mythologues;

mais qui cherchent à se distinguer par des productions de leur propre invention.

Le Repos troublé par le Vice.

A L L É G O R I E.

Qu'on se représente ici trois jeunes nymphes de Diane qui, fatiguées des plaisirs de la chasse, se reposent à l'ombrage des arbres, à quelque distance du chemin près d'une chûte d'eau. Des satyres & des faunes ayant apperçu ces nymphes, prirent la résolution de les surprendre & de s'amuser à leurs dépens. Pour remplir ce projet, ils allerent chercher leurs compagnons, & revinrent ensemble en silence, portant avec eux un grand terme de Priape, deux panthères, un vase plein de vin & des raisins. Voyant que les trois nymphes étoient endormies &, pour ainsi dire, entièrement nues, ils dresserent devant elles l'énorme terme; prirent tous leurs attirails de chasse, qu'ils suspendirent au buste de ce dieu, dont ils entourerent la tête d'un de leurs voiles. Tout autour ils planterent des thyrses auxquels ils attacherent des masques. Peu satisfaits de cela, ils prirent les vêtemens des nymphes qu'ils pendirent aux plus hautes branches d'un arbre qui étoit près de là; & pour qu'elles ne montassent point sur l'arbre pour aller prendre leurs habits, ils y attacherent les deux panthères; & après avoir mis le vin & les raisins au milieu des nymphes, ils se retirerent à l'écart pour voir ce qu'elles feroient en s'éveillant. Chaque satyre & chaque faune avoit son instrument de musique

tels que cymbales, tambours de bafque, &c, afin de réveiller les nymphes dans le cas qu'elles dormiffent trop longtems, car la nuit approchoit; mais un accident imprévu manqua de faire échouer leur entreprife : une autre nymphe, qui venoit fans doute pour rejoindre celles-ci, voyant les deux panthères couchés deffous l'arbre crut qu'ils n'étoient pas aprivoifés, & en tua un à coups de fleches; fur quoi les fatyres fortirent de leur retraite, pour fe faifir de la nymphe, mais elle prit la fuite. Ils penferent alors qu'ils avoient affez longtems attendu & qu'ils falloit réveiller les nymphes. Toute la fuite de Bacchus, faunes, fatyres, bacchantes, firent un fi terrible tintamare avec leurs inftrumens que les nymphes s'éveillerent, & fe leverent foudain, faifies de frayeur, pour aller prendre leurs habits. Mais à peine furent-elles debout qu'elles apperçurent le terrible terme de Priape, auquel pendoient leurs attirails de chaffe. Cette vue, mais principalement celle de leurs habits attachés à l'arbre les furprit beaucoup & les fit rougir; ne fachant de quel côté porter leurs pas. Aucune n'ofa s'approcher du terme pour y prendre leurs armes. Pendant ce tems la troupe de fatyres, de faunes & de bacchantes fe tint cachéé & rit baucoup de l'embarras des nymphes; qui, ne voyant perfonne autour d'elles, coururent çà & là, pour trouver le moyen de prendre leurs habits; mais l'une d'elles s'étant approchée de l'arbre, le panthère fe leva, & les effraya au point qu'elles ne furent de quel côté fuir. Les pleurs & les cris leurs étoient inutiles, & c'eft en vain qu'elles invoquerent cent fois, le fecours de Diane. La plus âgée, appellée Cléobis, s'arma enfin

de courage & s'approcha du terme pour y prendre le voile, dont elle vouloit couvrir Carile, qui étoit nue; & appela en même tems ſes compagnes pour qu'elles vinſſent l'aider à abattre le terme. Mais à peine la troupe brutale eut-elle entendu cette réſolution qu'elle entourra les nymphes, en ricannant & en danſant autour d'elles; tandis qu'un jeune ſatyre courut vers le terme pour en ôter les attirails de chaſſe, & expoſa ainſi aux yeux des nymphes le terrible dieu; ce qui excita leur indignation, ſur-tout parce que d'autres ſatyres s'amuſoient à leur montrer, en éclatant de rire, leurs habits pendus à l'arbre. Il n'y avoit cependant pas moyen de ſe tirer de ce cruel embarras, ſe trouvant entourées de toutes parts de ſatyres & de faunes, qui les repouſſoient quand elles vouloient s'enfuir. Mais pendant cette ſcene on entendit ſoudain le bruit de pluſieurs cors, ce qui fit ceſſer cette joie groſſière: chacun prit la fuite, le terme de Priape fut renverſé, le panthère, attaché à l'arbre fit de vains efforts pour ſuivre ſes maîtres, & Diane parut avec ſes nymphes, qui decocherent leurs fleches ſur les ſatyres, ſur les faunes & ſur les bacchantes, tandis que leurs chiens dévorerent le panthère. Les trois Nymphes, honteuſes de l'état où elles ſe trouvoient, ſe jetèrent aux pieds de la déeſſe, à qui elles racontèrent leur triſte aventure, & l'inſulte qui leur avoit été faite par les ſatyres, en lui montrant le terme de Priape, les maſques attachés aux thyrſes & l'arbre où pendoient leurs habits. La déeſſe courroucée, ordonna ſur le champ de pourſuivre les fugitifs, jurant de ne point éclairer la nuit avant que ſa vengeance ne fût remplie; ce qui fut exécuté. Quelques nymphes ſe

rendirent dans le bois, d'autres entourèrent les ruiſſeaux ; & le reſte courut les champs. Peu de tems après on les vit revenir avec les coupables, qui, ſur l'ordre de Diane, furent punis de différentes manières.

Ce ſujet préſente, je crois, aſſez de matière pour en remplir pluſieurs payſages, & l'on y trouve différentes paſſions à exprimer, telles que la honte des nymphes, la joie brutale des ſatyres, le courroux de Diane, & l'embarras des ſatyres, lorſqu'ils ſe virent expoſés à la vengeance de la déeſſe.

Cette compoſition nous offre auſſi une allégorie de l'attrait du crime, de la douleur & de l'abattement de ceux qui ſont en proie à la malice des méchans, ainſi que de la punition & des triſtes ſuites que l'inſolence & la méchanceté traînent après eux. En un mot, on voit ici un tableau du châtiment du vice & de la récompenſe de la vertu.

CHAPITRE XV.

Du mot Pittoreſque.

IL n'y a, pour ainſi dire, rien au monde qui ne puiſſe être interprêté en bien & en mal ; & c'eſt au jugement ſeul à faire un juſte choix de ce qui eſt véritablement beau & bon. C'eſt une vérité qui a principalement lieu dans la peinture ; puiſqu'on voit que la puiſſance de cet art affecte le cœur de deux manières différentes ; ſavoir, par des repréſentations agréables & honnêtes, & par celles

de courage & s'approcha du terme pour y prendre le voile, dont elle vouloit couvrir Carile, qui étoit nue; & appela en même tems ſes compagnes pour qu'elles vinſſent l'aider à abattre le terme. Mais à peine la troupe brutale eut-elle entendu cette réſolution qu'elle entourra les nymphes, en ricannant & en danſant autour d'elles; tandis qu'un jeune ſatyre courut vers le terme pour en ôter les attirails de chaſſe, & expoſa ainſi aux yeux des nymphes le terrible dieu; ce qui excita leur indignation, ſur-tout parce que d'autres ſatyres s'amuſoient à leur montrer, en éclatant de rire, leurs habits pendus à l'arbre. Il n'y avoit cependant pas moyen de ſe tirer de ce cruel embarras, ſe trouvant entourées de toutes parts de ſatyres & de faunes, qui les repouſſoient quand elles vouloient s'enfuir. Mais pendant cette ſcene on entendit ſoudain le bruit de pluſieurs cors, ce qui fit ceſſer cette joie groſſière: chacun prit la fuite, le terme de Priape fut renverſé, le panthère, attaché à l'arbre fit de vains efforts pour ſuivre ſes maîtres, & Diane parut avec ſes nymphes, qui decocherent leurs fleches ſur les ſatyres, ſur les faunes & ſur les bacchantes, tandis que leurs chiens dévorerent le panthère. Les trois Nymphes, honteuſes de l'état où elles ſe trouvoient, ſe jetèrent aux pieds de la déeſſe, à qui elles racontèrent leur triſte aventure, & l'inſulte qui leur avoit été faite par les ſatyres, en lui montrant le terme de Priape, les maſques attachés aux thyrſes & l'arbre où pendoient leurs habits. La déeſſe courroucée, ordonna ſur le champ de pourſuivre les fugitifs, jurant de ne point éclairer la nuit avant que ſa vengeance ne fût remplie; ce qui fut exécuté. Quelques nymphes ſe

rendirent dans le bois, d'autres entourèrent les ruiſſeaux; & le reſte courut les champs. Peu de tems après on les vit revenir avec les coupables, qui, ſur l'ordre de Diane, furent punis de différentes manières.

Ce ſujet préſente, je crois, aſſez de matière pour en remplir pluſieurs payſages, & l'on y trouve différentes paſſions à exprimer, telles que la honte des nymphes, la joie brutale des ſatyres, le courroux de Diane, & l'embarras des ſatyres, lorſqu'ils ſe virent expoſés à la vengeance de la déeſſe.

Cette compoſition nous offre auſſi une allégorie de l'attrait du crime, de la douleur & de l'abattement de ceux qui ſont en proie à la malice des méchans, ainſi que de la punition & des triſtes ſuites que l'inſolence & la méchanceté traînent après eux. En un mot, on voit ici un tableau du châtiment du vice & de la récompenſe de la vertu.

CHAPITRE XV.

Du mot Pittoreſque.

IL n'y a, pour ainſi dire, rien au monde qui ne puiſſe être interprêté en bien & en mal; & c'eſt au jugement ſeul à faire un juſte choix de ce qui eſt véritablement beau & bon. C'eſt une vérité qui a principalement lieu dans la peinture; puiſqu'on voit que la puiſſance de cet art affecte le cœur de deux manières différentes; ſavoir, par des repréſentations agréables & honnêtes, & par celles

d'idées mefquines & méprifables ; qui les unes & les autres font également un puiffant effet, en fens contraire, fur les efprits des fpectateurs. Les premiers objets dont il eft ici queftion, attachent & charment l'œil de l'amateur éclairé, & les autres produifent une fenfation défagréable. Il faut donc convenir que par *pittorefque*, c'eft-a-dire, par ce qu'il y a de meilleur & de plus beau dans l'art, on ne doit entendre que tout ce qui eft digne d'être mis fur la toile ; & que ce qui eft mefquin ou mauvais ne mérite pas cet honneur.

Un payfage avec de grands arbres droits & fains, garnis d'un beau feuiller ; des terreins unis, avec de collines en pente douce & aifée ; des eaux limpides & tranquilles ; de belles perfpectives à perte de vue ; un beau ciel d'azur avec des nuages légers & diaphanes qui circulent doucement ; de belles cafcades & fontaines ; de riches fabriques & de fuperbes temples des différens ordres d'architecture, avec de beaux ornemens ; des figures d'une proportion élégante, & dans des attitudes agréables, avec un coloris vrai, des draperies bien jetées, fuivant la qualité des perfonnages & les circonftances où ils fe trouvent ; des animaux gras & bien nourris, rendus avec vérité ; voilà les objets auxquels on peut donner le nom de pittorefque.

Mais on ne peut fans doute pas dire qu'un payfage eft beau & agréable, quand il n'eft rempli que d'arbres tortus & rabougris, dont les branches s'étendent en défordre à droite & à gauche, avec des troncs pleins de nœuds & de fentes, & tout couverts de mouffe ; des terreins raboteux, fans chemin ni fentier ; des collines à pic, & des

montagnes

montagnes énormes, qui bouchent totalement le lointain; des fabriques tombées en ruines, dont les fragmens ſont épars çà & là; des eaux fangeuſes & croupiſſantes; un ciel ſombre & triſte, rempli de grands & épais nuages; des campagnes où l'on ne voit que des animaux maigres & étiques, & des figures laides, contrefaites & mal vêtues. On ne peut pas dire non plus qu'une figure eſt belle, lorſqu'elle repréſente celle d'un ſale gueux, boiteux ou bancale, la tête enveloppée d'un linge mal-propre, avec une peau jaune & tannée, & occupé à tuer de la vermine?

Quant à moi, je penſe que la différence entre le beau & le laid eſt trop marquée pour ne pouvoir pas facilement en faire la diſtinction. Je veux bien qu'on donne le nom de pittoreſque aux productions de Van-Laar, dit Bamboche, de Brouwer, de Molenaar, pour les figures; ainſi qu'à celles de Breugel, de Bril, de Bloemmart, de Savery, de Berchem & d'autres maîtres pour les payſages; mais je préfère Raphaël, le Corrége, le Pouſſin, le Brun, &c, aux premiers; & aux ſeconds l'Albane, Genouille, Gaſpar Pouſſin & Polidore, & tous ceux qui ont montré dans leurs ouvrages le même goût que ces maîtres.

Je vais ajouter ici quelques réflexions ſur ce qu'on entend par manière grande & reſſentie dans le deſſin, terme que la plûpart des artiſtes entendent auſſi peu que celui de pittoreſque, & qu'on ne donne, en général, qu'à des exagérations mal conçues, tels, par exemple, que des arbres tortus, pleins de nœuds & de fentes, des terreins inégaux & raboteux; d'énormes maſſes de pierre avec de grandes & profondes crevaſſes, des figures d'un contour angulaire, avec des muſcles fortement prononcés,

dans la manière de Michel-Ange, des physionomies avec de larges méplats, de long nés, une grande bouche, & des yeux enfoncés dans leur orbite, ainsi qu'en a fait Testa. Ce sont de pareils objets & autres semblables, dis-je, qu'on regarde communément comme exécutés dans la grande & belle manière; mais qui cependant n'y ressemblent pas plus que la nuit au jour, ni que le vice à la vertu.

On ne peut donc que blâmer les artistes qui engagent leurs élèves à adopter cette manière de dessiner, qui ne les conduit, en général, qu'à un contour grossier & incertain. Il vaut, par conséquent, mieux étudier cette partie chez Raphaël, le Poussin & les autres grands maîtres qui ont su éviter ces défauts, & qui nous ont donné des admirables modèles de la beauté tranquille & de la noble simplicité.

Il y a néanmoins des sujets où le peintre doit se servir de la nature commune & grossière, & par conséquent ne pas employer uniquement ce qui est beau & agréable; mais dans ce cas, il est plus facile à l'artiste qui connoît & sait rendre la belle nature de descendre à des objets communs, qu'il ne l'est à l'autre de s'élever à la beauté idéale. D'où je conclus, que c'est la belle nature qu'il faut étudier, & par laquelle on peut uniquement parvenir à rendre les productions de l'art vraiment pittoresques, & dignes des connoisseurs.

Je vais joindre ici, pour l'usage des jeunes artistes, qui ne seroient pas doués d'une grande invention, une description détaillée, mais concise des différens objets qu'on peut employer dans la composition d'un paysage.

CHAPITRE XVI.

De la Beauté pittoresque dans le paysage.

LE jour commençoit à tomber, & la lumière du soleil couchant formoit de grandes ombres portées, lorsque je fus invité, par la beauté de ce spectacle, à me promener; plein de l'idée de la négligence de la plûpart des artistes à porter les yeux sur une infinité d'objets qui, s'ils étoient exécutés par un pinceau habile, seroient de la plus grande utilité à l'art; négligence qu'on ne doit attribuer qu'à une étude superficielle & mal dirigée, qui ne nous permet pas de fixer notre attention sur ce qui nous est le plus important à connoître.

Ces réflexions me conduisirent dans une campagne délicieuse qu'on auroit pris pour les champs Elysées; & rien n'y manquoit de ce qui peut contribuer à la tranquilité de l'ame. Tout y étoit beau & dans un ordre parfait. L'aveugle hasard n'avoit pas présidé ici; & il étoit facile de s'appercevoir que la nature & l'art avoient concourru ensemble à embellir ce site. Le chemin par où je marchois étoit si uni & si bien entretenu que je sentois à peine que je touchois la terre. Un vent doux & agréable y tempéroit la chaleur des gerbes étincellantes de l'astre du jour, & agitoit d'une manière imperceptible le feuillage épais qui couronnoit les belles tiges des arbres; tandis que les jeunes & tendres rejetons étoient doucement caressés par le zéphire, dont l'haleine faisoit

ſcintiller leurs feuilles argentées. Le ciel étoit couvert du plus bel azur, qui alloit ſe perdre, en pâliſſant par degrés, dans l'air léger de l'horizon; tandis que de petits nuages diaphanes circuloient tranquillement & ne ſe déroboient qu'inſenſiblement à la vue. Des cygnes plus blancs que la neige ſe miroient dans des ruiſſeaux limpides & d'un cours tranquille.

Dans ce ſéjour délicieux, où rien ne manquoit de ce qui peut ſatisfaire le deſir de l'homme, je trouvai un beau jet d'eau, dont le baſſin étoit de marbre blanc, garni du côté du chemin de réſervoirs de pierre en forme de coquilles, deſtinés à en recevoir l'eau. Les ſtatues qui l'ornoient étoient du meilleur choix & de la plus belle exécution. Autour de ce baſſin on voyoit des arbres bas & touffus, contre le vert feuiller deſquels le marbre blanc faiſoit un admirable effet, & dont les reflets ſe mêloient agréablement à l'ombre de ces arbres.

De là je pris à la droite, par un chemin large & fort uni, bordé des deux côtés d'un parapet ou ſtylobate continu de pierre bleue, ſur l'extrêmité antérieure duquel étoient deux grands vaſes de marbre roſacé, d'une forme pareille à celle des vaſes du jardin Farnèſe, à Rome, d'une large ouverture & ſans couvercles; mais au lieu de l'hiſtoire d'Iphigénie, on y voit ſculpté en bas-relief, d'une foible ſaillie, une danſe de bacchantes. La forme de ces vaſes étoit fort belle, & l'ordonnance des bas-reliefs bien entendue.

Sur les panneaux du parapet, qui étoient d'ordre Dorique, on avoit ſculpté des feuillages entremêlés de roſeaux.

Au bout de ce parapet, je me trouvai dans un large chemin ſabloneux, dont le côté gauche étoit baigné par une rivière d'un cours doux & tranquille, & dont le côté droit ſe trouvoit garni d'une rangée de beaux arbres. Sur le bord de la rivière étoient plantés de vieux ſaules dont les uns penchés au-deſſus de l'eau, d'autres droits & d'un feuillage épais, & d'autres enfin jeunes encore, & au travers des rameaux peu fournis deſquels on voyoit ſcintiller l'eau. A la droite, où le terrein allait en montant, il y avoit, ainſi que je l'ai dit, une rangée de toutes eſpèces d'arbres, tels que des chênes, des frênes, des tilleuls, des oliviers ſauvages, des pins, des cyprès, &c; dont les uns d'une tige droite, d'un beau feuiller, & d'un vert agréable & gai; entre leſquels de jeunes rejetons, avec leurs tiges droites & leurs tendres feuilles, produiſoient une charmante variété. Les bruns cyprès chargés de leurs fruits, ſervoient à faire mieux ſortir la belle verdure des autres arbres, & à charmer davantage la vue. Au pied de ces arbres croiſſoient des herbes & des plantes ſauvages, entremêlées d'une manière variée & pittoreſque par des ronces & des épines. Ces plantes, & ſur-tout l'herbe, étoient couvertes en pluſieurs endroits de la pouſſière du chemin; ce qui, en mariant leurs tons de couleur, ſervoit à produire une agréable harmonie.

A des diſtances convenables, on trouvoit, des deux côtés du chemin, des bancs fort bas de pierre griſe de Benthem, pour la commodité des voyageurs, qui avoient la forme d'une longue & étroite architrave, ſupportée ſur deux piliers.

En continuant ma route, je rencontrai un chemin

croiſé, où je vis un terme ou une colonne intinéraire. Je me trouvai d'abord indécis de quel côté je porterois mes pas pour ne pas m'égarer; mais je me rappellai que ces termes étoient ordinairement tournés avec le viſage du côté du bon chemin, & ſervoient ainſi de guides aux voyageurs. Le haut de ce terme repréſentoit le buſte d'un homme, mais avec des muſcles fortement indiqués, ſurmonté d'une tête de ſatyre, garnie de deux cornes de belier. Il étoit placé dans un angle rentrant formé par des arbres, à moitié caché ſous les feuilles & ſous le lierre, & paroiſſoit être de marbre blanc, mais il ſe trouvoit couvert d'une croute verte formée par l'eau des feuilles décompoſées. Un peu plus loin, j'apperçus ſur une plinthe haute de trois pieds, & de même de marbre blanc, une nymphe nue couchée, en s'appuyant avec le coude ſur une urne dont elle verſoit de l'eau, laquelle tomboit de la plinthe ſur le chemin, qui, dans cet endroit, étoit un peu raboteux, & alloit ſe rendre dans la rivière. Je fus d'abord étonné de ce que cette ſtatue, qui étoit extrêmement jolie, paroiſſoit mieux conſervée & moins ſale que le terme, quoiqu'elle s'en trouvât à peu de diſtance, & placée beaucoup plus bas; mais ma ſurpriſe ceſſa bientôt, lorſque j'eus remarqué qu'elle n'étoit pas couverte par les arbres, mais dans un endroit ouvert. Après avoir fait quelque pas, je rencontrai un autre objet admirablement beau, relativement à l'art; c'étoit un ancien tombeau de marbre roſacé, avec des taches & des veines blanches & d'un gris brun, couvert d'une pierre bleue, & ſoutenu par deux ſphinx ſans aîles, de marbre blanc, portés ſur une grande plinthe de marbre

noir, mais qui paroiſſoit gris par la pouſſière qui la couvroit. Le terrein, dans cet endroit, étoit pierreux, mais trois ou quatre pieds autour de la plinthe, il étoit aſſez uni. Ce tombeau étoit environné de tous cotés de ſable qui s'étendoit juſqu'à la mer qui ne s'en trouvoit éloignée qu'à peu de diſtance, à la gauche. Sur le milieu de la panſe de ce tombeau on voyoit un médaillon circulaire, renfermé dans une couronne de feuilles de chêne, où étoit repréſenté un aigle qui planoit en tenant les foudres de Jupiter dans le bec; ce qui me fit préſumer que c'étoit la tombe de Phaëton; d'autant plus que ſur l'un des angles il y avoit trois cyprès, dont celui de derrière paroiſſoit encore entier & ſain; tandis que les deux autres étoient tellement dégradés par la foudre ou par quelqu'autre accident, que l'un avoit perdu ſon ſommet en entier, & que la moitié des branches de l'autre étoient abattues ou dépourvues de leurs feuilles. Derrière ce tombeau, je trouvai un grand piédeſtal de pierre griſe, lequel paroiſſoit avoir été ſurmonté autrefois d'une urne cinéraire ou d'un vaſe, qui ſe trouvoit près de là, fort dégradé & à moitié enfoui en terre, avec l'une des anſes en l'air.

Ces objets me cauſèrent tant de plaiſir à voir, que je ne ſongeai pas à porter les yeux ſur ce qui me reſtoit encore à obſerver avant que la nuit ne vint à tomber. Je réſolus donc de ne point quitter cet endroit charmant, qu'après en avoir fait le deſſin. Je m'éloignai par conſéquent de dix ou douze pas, afin de pouvoir embraſſer le ſite entier d'un ſeul coup d'œil; & en effet il ſe préſenta devant moi un admirable payſage. Les arbres qui s'élevoient

derrière & à l'un des côtés de la nymphe couchée ; & de l'autre côté le terrein qui montoit en pente douce, avec une petite cabane placée dans un endroit bas, derrière ce terrein, servoient à donner un agréable ensemble à tous les objets qui frappoient ma vue. Les arbres derrière le tombeau paroissoient sombres, & contribuoient à mieux détacher ce monument, & à diminuer la force des objets placés sur les deux côtés. Plus loin, j'apperçus un pont, & dans le lointain quelques collines, &c. Je fis sur le champ de tout ceci une légère esquisse, mais cependant ombrée ; & pour gagner du tems, j'indiquai avec des lettres ou des chiffres les couleurs des pierres & leurs teintes, ainsi que les accidens de clair-obscur qu'ils formoient les uns contre les autres, de même que contre le ciel.

Après avoir fini ce travail, je continuai ma promenade sur la droite, jusqu'à ce que je fus arrivé à un grand pont fort massif, qui ne formoit qu'une seule arche extraordinairement grande & large, faite en ovige, à la manière Gothique. Au travers de cette ouverture du pont on voyoit une plaine unie, qui s'étendoit presque jusqu'à l'horizon, & parsemée, par-ci par-là, de quelques hameaux, dont les maisons étoient bâties régulièrement de briques, quoique d'ailleurs d'une manière simple & sans le moindre ornement. Cette arche partoit de derrière les arbres à la droite, & se prolongeoit, par-dessus le chemin, jusqu'à un rocher sur le bord de la mer. Ce pont avoit sans doute été construit dans cet endroit pour conserver une libre communication lorsque le vent venoit à chasser la mer dans les terres.

En passant dessous cette arche, je me trouvai en pleine campagne,

campagne, près d'une autre eſpèce d'habitations communes, & que je n'avois pas pu diſcerner d'abord, à cauſe de quelques petits bouquets d'arbres qui m'en avoient intercepté la vue. Ces demeures étoient conſtruites, par les bergers, d'une manière élégante relativement à l'art, quoique de matériaux fort communs. Les unes avoient un ſimple ſeuil; on montoit dans les autres par deux ou trois marches; mais la plûpart étoit de niveau avec la terre. On entroit dans quelques-unes par une porte carrée, couronnée d'une fenêtre ovale ou circulaire, ou bien par un médaillon de la même forme, au milieu duquel il y avoit, au lieu de bas-relief, une tête écorchée de belier, de chèvre ou de bœuf, ſculptée de pierre blanche, ſuivant la condition ou l'état des propriétaires. Les fenêtres d'en bas, qui avoient la même forme que la porte, étoient d'un diamêtre & demi de hauteur, ou bien larges de deux fois leur hauteur. Les maiſons à deux étages ou avec un petit grenier, avoient par le haut des fenêtres ou des lucarnes d'une forme circulaire. La porte de quelques-unes, avec un ſeul étage, étoit ceintrée par le haut; mais alors elle étoit ſurmontée d'une longue fenêtre octogone; & quand il y en avoit d'autres au-deſſus, elles étoient carrées; & celles d'en bas reſſembloient à la porte. Les toits étoient, en général, plats & couverts de tuiles. Mais, ſuivant moi, pluſieurs de ces maiſons offroient une plus grande élégance que les autres: elles avoient au-deſſus de la porte un petit balcon, avec une ſeconde porte ceintrée par le haut, & des fenêtres carrées de même grandeur de chaque côté, & d'autres circulaires au-deſſus. De chaque côté de ces portes on voyoit des trous carrés, en forme de

crénaux ou de niches, ſe retréciſſant vers l'intérieur, de manière à ne laiſſer qu'une fente, garnie de petites barres de fer diſpoſées en croix. Les frontiſpices en étoient de l'ordre Dorique ou Ionique, de pierre blanche; l'étage d'en bas d'une pierre griſe & le reſte de pierre bleue, avec des bancs de chaque côté de la porte. Entre pluſieurs maiſons, j'apperçus des murs avec des ouvertures ovales; & dans quelques-uns de grandes portes, qui paroiſſoient être des étables ou des écuries. Ces maiſons étoient placées beaucoup au-deſſus du chemin, afin d'être à l'abri du débordement de la rivière qui ſerpentoit près de là dans la plaine; en un mot, je ne négligeai rien de tout ce que je crus digne d'être obſervé, pour l'employer dans l'occaſion.

Un peu au-delà de ce hameau, je rencontrai un temple circulaire avec une grande & belle façade. On y montoit par un eſcalier de dix ou douze marches garni des deux côtés d'une rampe de pierre bleue, ſur laquelle repoſoient deux ſphinx dans le goût antique. Au haut de l'eſcalier, je me trouvai devant un portail garni de huit colonnes avec leur frontiſpice, leur timpan & leurs ornemens de l'ordre Ionique. Dans le tympan il y avoit un beau bas-relief d'une foible ſaillie & bien conſervé. Une pareille colonnade régnoit tout autour de l'édifice, les colonnes étant accouplées deux à deux, & portées ſur des plinthes & des ſoubaſſemens.

Au-deſſus de ces ornemens régnoit une galerie diviſée en pluſieurs parties par des piédeſtaux, ſur leſquels étoient de fort belles ſtatues; c'eſt-à-dire, une au-deſſus de chaque colonne. Derrière la baluſtrade de cette galerie s'élevoient, contre le frontiſpice, des pilaſtres de l'ordre

Corinthien, accouplés de même deux à deux; & entre ces pilaſtres il y avoit de grandes fenêtres ornées, ainſi que la friſe & la corniche, de médaillons & de feuillages du même ordre. Le tout étoit couronné par un dôme dont l'ouverture étoit entourrée d'un parapet en forme de baluſtrade, & recouverte d'une coupole, ſur laquelle étoit placé un ſoleil.

Quoique je ne poſſédois que très-peu l'architecture, je vis cependant que cet édifice étoit fort régulier. Les maiſons qui s'étendoient au loin, des deux côtés de ce temple étoient fort baſſes, à l'exception des hautes cheminées & de quelques petites tours, qui, ſuivant moi, produiſoient un agréable accord. Derrière ces fabriques s'élevoit un bois fort ſerré, conſiſtant principalement en pins & cyprès, qui ſervoit à détacher merveilleuſement bien ce grand maſſif de maçonnerie. Au pied de l'eſcalier qui conduiſoit au portail du temple, il y avoit deux fontaines, ou plutôt deux grands baſſins, au milieu deſquels on voyoit deux lionnes montées ſur leurs piédeſtaux, qui jètoient de l'eau par la gueule.

Voilà comme je crus voir ce grand & magnifique tableau, qui me parut vraiment pittoreſque. Lorſque, dans le livre VIII, je parlerai de l'architecture, & que j'y traiterai de la décoration intérieure des édifices, nous entrerons enſemble dans ce temple d'Apollon, pour en obſerver les beautés.

Oh! qu'il eſt doux de ſe trouver ſur le bord d'une mer tranquille, après avoir été battu par la tempête! Quelle différence n'y a-t-il point entre un beau jour, éclairé par la douce lumière du ſoleil, & une nuit obſcure

& orageuſe ! Quel choix y a-t-il à faire entre la belle & floriſſante jeuneſſe & la vieilleſſe tremblante & cacochime ! L'amour ſe plaît dans les jardins de Flore & dans des boſquets verdoyans, tandis que l'envie habite les deſerts ſauvages & les ruines des édifices qu'elle a détruits. Modérez donc, ô jeunes artiſtes ! votre ardente imagination, & penſez que ce n'eſt point par des objets mutilés & dégradés par le tems, qu'on peut faire de belles choſes ; & qu'on ne parvient à la beauté que par la ſimplicité ſeule ; mais que la vraiſemblance doit être obſervée partout, afin que le ſpectateur ne ſe trouve pas dans le cas de devoir demander ce que l'artiſte a voulu repréſenter.

CHAPITRE XVII.

Des objets dégradés & mutilés, auxquels on donne le nom de pittoreſques.

TRANSPORTONS-NOUS maintenant ſur une ſcène nouvelle, pour examiner les objets dégradés & mutilés, auxquels on donne gratuitement le nom de pittoreſques, en nous ſervant pour cela d'une viſion imaginaire, comme dans le précédent chapitre.

En me promenant un jour j'apperçus une eſpèce de portique dont la porte avoit été briſée par la chûte d'un vieux chêne déraciné par le vent. Après m'être gliſſé au travers, je me trouvai dans une vaſte campagne, auſſi inégale qu'agreſte, ſans aucun chemin, ni aucun ſentier ; de ſorte que je ne

ſavois où porter mes pas, & ne voyant aucun endroit pour me repoſer. Je rencontrai bien le fuſt mutilé d'une colonne, mais il étoit diſpoſé d'une manière ſi oblique qu'il n'étoit pas poſſible de s'y aſſeoir. Près de là il y avoit le fragment d'une friſe, à laquelle tenoit encore la corniche poſée avec une pointe en l'air; tandis qu'une autre pierre étoit dans une ſituation aſſez horizontale, mais elle ſe trouvoit dans un endroit marécageux qui fourmilloit de mille reptiles. Je fis néanmoins des efforts pour y parvenir, & y jètai mon manteau pour me repoſer; mais à peine fus-je couché, que j'entendis une voix qui me cria de m'ôter de-là. M'étant retourné avec précipitation, pour voir qui pouvoit m'adreſſer ces paroles, je vis un jeune homme aſſis ſur une éminence & occupé à deſſiner la pierre ſur laquelle je me trouvois. Mais, ayant repris la parole, il m'engagea à y reſter couché quelque tems; ce que je lui promis, en lui demandant ce qu'il prétendoit faire de ces maſſes difformes de pierre? Ce ſont, me répondit-il, les plus belles choſes qu'on puiſſe employer dans un tableau; car, ajouta-t-il, en prenant cette colonne mutilée & cette marre d'eau qui ſont devant moi, avec le morceau d'un tronc tortu & noueux d'un chêne, j'ai de quoi compoſer le plus beau ſite qu'il ſoit poſſible d'imaginer, en y ajoutant ſeulement un petit lointain obſcur. Vous ne pouvez croire, continua-t-il, quelle variété d'objets j'apperçois d'ici: tout y eſt dans un déſordre auſſi admirable que pittoreſque. A ces mots je ſouris, & m'étant levé, je dirigeai mes pas vers ce jeune artiſte; mais il étoit déjà parti. A peu de diſtance de-là j'en trouvai un autre occupé à deſſiner debout une petite rivière, rem-

plie de groſſes maſſes de pierre & d'iſlots, qu'il copioit avec une exactitude ſingulière ſur du papier colorié, en indiquant leurs différentes couleurs. Son porte-feuille étoit rempli de pareilles bagatelles pittoreſques, & il me parut étonné de ce qu'il y avoit des artiſtes à qui ces objets ne ſembloient pas dignes d'obſervation, & qui pouvoient ſe promener un jour entier ſans ſe ſervir de leur crayon pour en faire au moins le croquis.

A peine eus-je quitté cet homme, que je me vis au pied d'un grand & affreux rocher, fendu dans toute ſa hauteur, & dont une partie, qui paroiſſoit ſuſpendue en l'air, étoit hériſſée d'énormes pointes, & remplie de grandes crevaſſes & de trous, au travers deſquels on voyoit le jour, & dont quelques-uns étoient remplis de mouſſe & de brouſſailles deſſéchées. A la droite, il y avoit une vallée profonde & marécageuſe, dont la pente étoit fort roide; & à la gauche, un édifice tombé en ruines, qui n'offroit plus qu'un monceau de pierres, habité par des ſerpens, des vipères & d'autres reptiles venimeux. Derrière moi, le terrein étoit ſi raboteux & ſi inégal, ſans le moindre ſentier battu, qu'il me paroiſſoit impoſſible que j'euſſe paſſé par-là. Au moment où je voulois cependant reprendre ce chemin pour m'en retourner, j'apperçus un homme qui ſortoit d'un des trous du rocher, en ſe traînant ſur ſes mains & ſur ſes pieds, pour s'y frayer une route. Il m'aſſura qu'on appercevoit de-là des choſes d'une beauté ſingulière; mais à peine y fus-je arrivé qu'un coup de tonnerre fit trembler tout le rocher; & bientôt ſa pointe droite s'écroula avec un horrible fracas. Je me hâtai donc de quitter ce rocher, dans la crainte que le reſte ne vint à

m'écraſer. Ce qui me rendit ce chemin encore plus déſagréable, ce fut un tombeau totalement briſé & à moitié enfoui dans le terre, près duquel étoit un énorme bloc de marbre blanc, que je reconnus, par ſa baſe, être le fragment d'un terme. Mais curieux de ſavoir ce qu'il y avoit derrière ce marbre, je montai ſur le tombeau, & j'apperçus, au travers des arbres, un affreux marais dans dans le fond. Je pris donc à la gauche, où il me parut que le terrein devenoit un peu plus commode. A trois ou quatre pas de là je vis voler devant moi un papier blanc, & immédiatement après un papier bleu, ſur lequel étoit deſſiné le tombeau que je venois de quitter, mais dans ſon entier & encore ſur pied; ce qui me fit penſer que ce deſſin devoit être d'un bon maître, puiſqu'il avoit ſu reſtaurer ainſi ce monument dégradé par le tems. Peut-être, penſai-je en moi-même, eſt-il près d'ici; &, en effet, je le trouvai, à quelque diſtance de là, couché deſſous un grand chêne que la foudre venoit de renverſer, après l'avoir fendu en deux du haut en bas, & dont une grande branche étoit placée en travers ſur ſon corps. Lorſque je l'eus relevé, nous ramaſſâmes ſes papiers, & reprîmes enſuite notre chemin vers la gauche, où nous apperçûmes bientôt d'autres artiſtes occupés à deſſiner le chêne ſous lequel il avoit manqué de périr, & qu'ils aſſurèrent tous être l'arbre le plus pittoreſque qu'ils euſſent jamais vu.

Après nous être ſéparés, je continuai ſeul ma route; mais je fus bientôt obligé de me détourner à la droite, à cauſe d'une fontaine tombée en ruines dont les débris diſperſés ſur le chemin en bouchoient le paſſage. Je ne

trouvai pas une ſeule figure entiere ſur les morceaux ornés de bas-reliefs; tout étant totalement dégradé & & couvert de mouſſe. Le baſſin de cette fontaine étoit entièrement détruit, & une partie même étoit enfouie dans la terre. Un jeune homme que j'y rencontrai, s'approcha de moi pour me demander quel étoit l'objet le plus pittoreſque qu'offroit cet amas de pierres? Car, ajouta-t-il, je n'ai pu y trouver qu'un ſeul morceau qui m'ait paru digne d'être conſervé. En diſant cela il me fit voir le deſſin d'une plinthe ſur laquelle étoit la jambe droite d'un Apollon, à l'exception du gros orteil. Il ajouta enſuite que ſept ou huit autres jeunes artiſtes avoient deſſiné auſſi de ces fragmens; mais qu'aucun n'avoit voulu ſe ſervir de cette jambe d'Apollon qu'il avoit copiée, à cauſe qu'ils n'en avoient pas trouvé le pied aſſez mutilé. Je le conſolai, en diſant que ſon choix me paroiſſoit le meilleur.

En prenant donc par la droite, ainſi que je l'ai dit, j'arrivai dans un endroit fort ſombre, dont le grand pavé de marbre & la voûte en forme d'arche qui portoit ſur d'énormes piliers, me firent croire que c'étoit le reſte d'un palais. La ſolitude de ce lieu & le ſilence affreux qui y régnoit m'inſpirèrent une ſecrette horreur; de ſorte que je redoublai mes pas pour en ſortir. Lorſque je fus de l'autre côté, je continuai ma marche; mais à peine eus-je fait douze pas que je me trouvai à côté du marais dont j'ai parlé plus haut. A-peu-près au milieu de cette marre d'eau je vis un vieux tombeau renverſé, dont étoit ſorti, juſqu'à mi-corps, par la chûte, un cadavre infect. La tête & l'un des bras repoſoient ſur une grande racine d'un

d'un arbre antique que le vent avoit jeté par terre. La pierre, qui s'en étoit gliſſée à moitié, menaçoit de tomber à chaque inſtant ; & une vipère qui s'y trouvoit cachée deſſous ſe lança, à mon approche, dans le tombeau : c'étoit réellement un ſpectacle horrible & dégoûtant à voir.

Le ſoleil, qui dans ce moment étoit prêt à ſe coucher, dardoit ſes rayons étincellans entre d'épais nuages ; le reſte du ciel étoit d'un ſombre azur, avec de longues traînées de nues diaphanes & jaunâtres à l'horizon, dont l'éclat vint frapper avec force mes yeux au travers des arbres. J'apperçus un homme d'un âge mûr, fort occupé à imiter les couleurs brillantes de ce ciel. En paſſant je lui dis que c'étoit-là un beau ſpectacle, un véritable ciel d'Italie. Cela eſt vrai, me répondit-il, & vous voyez que je profite auſſi de cette heureux inſtant. En m'avançant j'entendis un ſecond coup de tonnerre, & l'air ſe couvrit tout-à-coup ; ce qui obligea cet artiſte à abandonner ſon ouvrage & à partir. Je pris de même la réſolution de m'en retourner chez moi, avant que la nuit ne vint me ſurprendre dans ce lieu ſolitaire.

Je laiſſe maintenant aux amateurs éclairés à juger lequel des deux tableaux dont je viens de tracer l'eſquiſſe, doit être regardé comme pittoreſque ? Je crois avoir dit aſſez librement ma penſée ſur ce ſujet ; car il eſt malheureux de voir qu'on nourrit l'eſprit des jeunes élèves de ſemblables idées, en leur faiſant accroire que c'eſt par un tems d'orage & de tempête qu'ils doivent aller étudier la nature, pour en imiter indiſtinctement tous les accidens & tous les objets dégradés ou mutilés ; car leur

talent n'eſt le plus ſouvent pas encore aſſez décidé pour pouvoir diſcerner ce qui eſt beau de ce qui n'eſt que barroque & ſingulier. Soyez donc attentifs, ô jeunes artiſtes! & ne vous tourmentez pas tant l'eſprit pour embellir vos compoſitions par des acceſſoires arbitraires copiés ainſi fidelement d'après nature, lorſque vous eſtimez aſſez peu les objets principaux pour ne vouloir les tracer que d'après les efforts d'une imagination dereglée; car cette méthode vous conduira plutôt à l'incertitude qu'à des principes certains. Conſultez ſur-tout les chefs-d'œuvre de Raphaël, du Pouſſin & des autres grands maîtres, dont l'étude ſeule peut former votre jugement & vous inſpirer le bon goût.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE VII.

CHAPITRE PREMIER.

Des Portraits en général.

Comme il n'y a point de partie dans l'art qui mérite quelque préférence particulière, & qu'elles doivent toutes être également eſtimées quand elles ſont portées à un certain degré de perfection, je ne penſe pas qu'il ſoit néceſſaire de ſuivre aucun ordre dans ce qu'il me

reste à en dire; je tâcherai donc seulement de me rendre utile par la clarté avec laquelle j'exposerai mes idées.

Il m'a souvent paru étrange, qu'un homme sensé puisse renoncer à la liberté pour se rendre volontairement esclave, & s'écarter de la perfection qu'offre l'art, pour se soumettre à tous les défauts de la nature. Je parle ici des grands maîtres, tels que Van-Dyk, Lely, Van-Loo, le vieux & le jeune Bakker, & plusieurs autres qui possédoient un talent supérieur, & qui cependant ont abandonné ce qui est grand & beau, pour ce qui est commun & mauvais. Il est vrai que par ce moyen on parvient plutôt aux honneurs & aux richesses, ainsi qu'à l'avantage de prescrire des loix aux princes, & de les regarder en face; comme aussi de toucher aux trésors de Vénus, & de faire prendre à une jeune beauté les attitudes qu'on juge les plus avantageuses pour faire paroître ses charmes sous le jour le plus favorable; quelquefois même on jouit seul du privilége de faire le portrait d'un monarque, & tout le monde connoît l'histoire d'Apelle, qui obtint de la main d'Alexandre la belle Campaspe, pour récompense de son grand talent; de sorte que d'après ces réflexions je suis même surpris de ce que tous les peintres ne s'adonnent pas au portrait; d'autant plus qu'aujourd'hui l'argent est préféré au talent, à la vertu même, & qu'on voit que les égards & les honneurs ne sont accordés qu'en raison de la fortune qu'on posséde.

Comme il est nécessaire pour être bon musicien, d'avoir une oreille bien exercée, il faut de même pour exceller dans la peinture de portraits, avoir une grande

justesse d'œil, sans laquelle il n'est pas possible de devenir un bon maître que par hasard. J'entends ici par un œil juste, celui qui est conduit par un esprit réfléchi, & non par l'amour-propre ou par la passion. Ensuite, il faut posséder un dessin correct, c'est-à-dire, qu'on doit bien savoir les proportions & les divisions, non-seulement de la tête, mais de tout le corps en général, afin qu'on fasse connoître la personne par le portrait; ce qui doit être exécuté d'une manière agréable, en donnant aux vêtemens actuellement à la mode la disposition la plus élégante qu'il est possible, ainsi que le grand Lely en a montré l'exemple : manière à laquelle on donne communément le nom d'antique ou de pittoresque, mais que le peuple désigne par manière Romaine.

Il faut de plus savoir faire un choix heureux de la lumière & de la manière d'y exposer la personne qu'on veut peindre, afin que la physionomie fasse le meilleur effet possible; & donner en même tems l'attitude la plus aisée & la plus gracieuse au corps.

Le coloris, qui produit un si bel effet quand il est bien employé, est une partie dont il n'est pas moins nécessaire de s'occuper que des autres; car il faut que la personne en général & chaque partie en particulier ait le ton de couleur qui lui est propre dans sa manière habituelle d'être, & non pas quand elle est agitée par quelque passion extraordinaire. Le peintre doit sur-tout bien se garder d'adopter une manière particulière, ainsi que l'ont fait quelques maîtres, dont il est plus facile de reconnoître le pinceau, que la personne dont ils ont fait le portrait.

Le choix de la lumière pour les deux sexes est d'au-

tant plus eſſentiel, que la femme, ayant plus de grace & de délicateſſe que l'homme, demande par conſéquent auſſi un clair-obſcur plus agréable & plus beau.

Mais avant d'aller plus loin, il eſt néceſſaire que nous faſſions quelques recherches ſur l'origine des portraits, afin de faire connoître le but des perſonnes qui ſe font peindre, & l'avantage que les artiſtes peuvent en retirer.

Les anciens avoient coutume de faire repréſenter en marbre, en bronze ou en peinture ceux qui avoient rendu quelque ſervice eſſentiel à leur pays; afin que la vue de ces tableaux & de ces ſtatues ſervit à exciter la poſtérité aux mêmes vertus. Cet honneur fut d'abord rendu aux dieux, enſuite aux héros, & enfin aux orateurs, aux philoſophes & aux hommes qui s'étoient diſtingués par la ſévérité de leurs mœurs, afin de rendre leur exemple utile & leur nom immortel. Mais il en eſt tout autrement de nos jours; il ſuffit d'avoir l'argent néceſſaire pour payer le peintre ou le graveur pour faire paſſer ſa figure aux générations futures : abus étrange, quoiqu'il tire ſon origine d'une cauſe auſſi belle que louable.

Cette coutume eſt néanmoins recommandable chez la nobleſſe, afin de la ſtimuler par-là à ſoutenir la gloire d'un grand nom, & de l'empêcher de commettre des actions qui pourroient la ternir; & l'on doit décerner ce même honneur aux perſonnes qui ſe ſont rendues recommendables par des ſervices diſtingués envers leur patrie; tandis que ce n'eſt qu'un ſot orgueil qui puiſſe porter de ſimples particuliers à conſerver leur image par le ſecours de l'art.

Mais retournons à notre objet, pour avertir les ar-

tiftes de ne pas fuivre les caprices du peuple ou d'un riche ignorant ; mais de fe conferver toujours la liberté de ne faire que ce qui peut contribuer à leur réputation, & de ne point s'écarter des principes de l'art ; car c'eft-là, fans doute, l'écueil le plus dangereux pour le talent, d'un maître qui préfère le lucre à l'honneur ; puifqu'en général les hommes veulent être peints dans des attitudes de leur choix, & avec des acceffoires qui leur plaifent, foit qu'ils conviennent ou non. Comme j'ai parlé plus haut de la manière Romaine, il me femble néceffaire de dire ici, qu'après avoir long-tems réfléchi fur ce qu'on entend par-là, j'ai trouvé que cela fignifie un vêtement léger & d'un jet aifé, qui ne s'accorde point du tout avec la mode actuelle, mais qui n'a auffi aucune reffemblance avec l'ancien coftume Romain.

Mais il y a plufieurs autres grandes difficultés qui fe préfentent dans la peinture de portraits ; favoir, 1°. l'inconféquence des perfonnes qui fe font peindre : car comme la plûpart ne connoiffent pas leur propre figure, elles foumettent fouvent le plus beau portrait au jugement d'un ignorant ou d'un adulateur, d'après les obfervations duquel ils y font faire des corrections auffi honteufes pour l'artifte que préjudiciable à fes productions.

La feconde difficulté confifte dans l'inclination particuliere qu'a chaque homme pour tels objets, plutôt que pour tels autres, & d'après laquelle il juge non-feulement des ouvrages de l'art, mais de la nature même : car quoiqu'on craigne de prononcer fur le mérite d'un tableau d'hiftoire ou de payfage, on critique hardi-

ment un portrait, parce qu'on s'imagine avoir aſſez de connoiſſances pour pouvoir en dire ſon avis.

Troiſièmement, il y a un grand nombre d'artiſtes qui n'approuvent jamais les productions des autres, & qui, flattés par l'amour-propre, mépriſent tout ce qui n'eſt point ſorti de leur peinceau ; ce qu'il faut attribuer à un mauvais caractère, qui ne permet pas à ceux qui en ſont affligés de prononcer un jugement fondé ſur la vérité & la juſtice, & qui tourmente particulièrement ceux dont le talent eſt médiocre.

Il y a une quatrième eſpèce d'hommes, d'un caractère inquiet, qui ne trouvent jamais bien ce qu'ils font eux-mêmes, & qui ne peuvent approuver que ce que produiſent les autres. Ceux-ci, à la vérité, ne ſont pas ſi nuiſibles que les premiers, car ils ne font du tort qu'à eux-mêmes ; d'ailleurs leur nombre eſt fort petit.

La cinquième eſpèce eſt compoſée de ceux qui ne prennent du plaiſir qu'à voir des figures graves & tranquilles ; de ceux qui préfèrent, au contraire, des figures qui ont du mouvement & de l'agitation ; & de ceux enfinqui veulent des paſſions violentes. Les uns prétendent qu'il faut donner au ſexe des draperies légères & moëlleuſes ; tandis que d'autres ſont pour le velours & le ſatin, avec des couleurs extrêmement variées. Suivant ceux-ci, des fonds obſcurs ou bruns convienent le mieux aux portraits ; au lieu que ceux-là veulent que c'eſt contre un payſage ou une draperie verte qu'ils font le meilleur effet. Les couleurs belles & brillantes donnent trop un air d'éventail aux yeux de quelques perſonnes ; pendant que les

couleurs

couleurs mêlées ou rompues paroiffent fales à d'autres. Il n'eft donc pas poffible qu'un portrait puiffe plaire à la multitude ; tandis que dans un tableau d'hiftoire, rempli de figures, on peut introduire des paffions tranquilles & violentes, des couleurs voyantes & mattes, des draperies légères & volantes, ou groffières & pefantes, des fonds fombres & clairs, &c.

Notre devoir eft donc ici de chercher un moyen d'éviter également Scylla & Charybde, afin de mettre l'artifte en état de peindre un bon portrait; car en portant fes réflexions fur toutes les parties dont je viens de parler, il peut fe flatter de vaincre les plus grandes difficultés.

CHAPITRE II.

Des défauts de la phyfionomie & des autres parties du corps.

LES défauts qui fe préfentent dans l'homme font de trois efpèces.

1°. Les naturels.

2°. Les accidentels.

3°. Ceux qui fe contractent par l'habitude.

Les défauts naturels confiftent en une phyfionomie où il n'y a point d'enfemble, des yeux louches, une bouche, un nez, &c. de travers.

Les défauts accidentels font, la perte d'un œil, une

bleſſure ſur la joue ou ſur quelque autre partie du viſage, les marques de la petite vérole, &c.

Les defauts qui réſultent de quelque habitude, proviennent d'un tic qu'on a pris dans l'enfance; tels, par exemple, qu'une contraction des yeux, un ſerrement des levres ou une bouche toujours ouverte; ce qui fait qu'un côté en eſt plus haut ou plus bas que l'autre.

Quant aux défauts du corps; combien ne voit-on pas d'hommes qui ont le col de travers, le dos vouté, des jambes trop longues ou trop courtes, ou même torſes; un bras plus long qu'un autre, &c. Parmi ces défauts il y en a qu'on ne peut pas éviter de repréſenter, & d'autres qu'il eſt permis d'omettre ou de cacher avec adreſſe. Les défauts néceſſaires ſont ceux qu'il faut faire voir, parce qu'ils contribuent à la reſſemblance, tels qu'un viſage de travers, des yeux louches, un front bas, la maigreur & le trop d'embonpoint, un col tourné de côté, un nez fort long ou fort court, des rides entre les yeux, un coloris pâle ou fort animé, des levres livides ou bleues, des boutons ou des verrues autour de la bouche, &c. Parmi ceux qu'on peut omettre ou cacher, je compte un œil enlevé par quelque accident, les bleſſures, les loupes, les marques de la petite vérole, les taches rouges, bleues ou couvertes de poil; ainſi que les défauts qui viennent de l'habitude, comme des levres pendantes, & une contraction de la bouche ou des yeux.

Je penſe que la manière ordinaire de ſe vêtir contribue encore beaucoup à la reſſemblance d'une perſonne; car on ne change pas plutôt de coſtume, que la phyſio-

nomie ſemble changer auſſi, & paroît ou plus grave ou plus agréable ; de manière que le portrait devient auſſi par là plus reconnoiſſable & plus vrai. Je conſeille donc au peintre de commencer par faire bien reſſembler la tête, de manière qu'on ne puiſſe s'y méprendre, & d'en agir après avec les draperies & les acceſſoires comme il le jugera le plus convenable pour faire honneur à ſon talent ; car la nature ne peut plus alors changer, ſous quel coſtume qu'on la repréſente.

Il faut auſſi que le peintre tâche de connoître, autant qu'il eſt poſſible, le caractère & le tempérament de la perſonne qu'il doit mettre ſur la toile, ainſi que les choſes qui, en général, lui ſont le plus agréables, quand même il devroit reculer de quelque tems ſon travail ; afin qu'il puiſſe l'entretenir, pendant qu'il eſt occupé à la peindre, dans une ſituation égale d'ame. Il doit ſe garder ſur-tout de rapporter des aventures tragiques ou déſagréables, dont l'impreſſion donne au viſage un air triſte ou de mauvaiſe humeur, & altère même quelquefois tout-à-fait la phyſionomie, ſans qu'elle puiſſe reprendre ſa première ſerénité. Les artiſtes qui ne poſſédent pas ce talent, auront beaucoup plus de peine à parvenir à la reſſemblance, qu'il leur ſera méme ſouvent impoſſible de d'attrapper jamais.

A ceci ſe joint quelquefois une ſeconde cauſe ; c'eſt que les atteliers des peintres ſont tapiſſés d'objets peu décens, qui font rougir les femmes modeſtes, à qui la pudeur alarmée fait baiſſer les yeux; de manière que la honte altére méme leurs traits. Ce qui convient donc le mieux d'expoſer à la vue des perſonnes qu'on veut peindre c'eſt un

beau payſage, des fleurs, ou quelqu'autre objet qui ſerve à entretenir l'eſprit dans un état calme & ſerein; ou bien de beaux portraits qui contribuent à faire prendre au corps une attitude élégante & aiſée. Une grande & belle glace fera de même un bon effet, ſi elle ſe trouve placée de manière que celui qu'on peint s'y regarde, afin qu'il ſe corrige des grimaces qu'il peut faire, & prenne l'attitude favorable dans laquelle il veut que le peintre le repréſente.

Remarquons maintenant les erreurs dans leſquelles tombent pluſieurs peintres, relativement à la première obſervation, qui a pour objet les défauts naturels du corps. Ils s'efforcent à rendre avec la dernière exactitude les défauts & même les difformités du viſage, tels, par exemple, qu'un œil de moins ou des yeux louches, quoiqu'ils n'ignorent pas combien cela eſt contraire à la grace; & le tout ſous le faux prétexte de parvenir à une reſſemblance plus parfaite. Mais quel eſt l'homme qui aime à s'entendre reprocher ces défauts, ſur-tout quand ils peuvent être facilement cachés? Que deviendroit alors la grace dont l'artiſte doit tâcher d'embellir tous ſes ouvrages, tandis que ces peintres cherchent à faire paroître les défauts, en cachant les graces naturelles de la perſonne qu'ils peignent?

Il me paroît donc néceſſaire de bien réfléchir ſur l'attitude du corps & l'air de tête les plus favorables à la perſonne qu'on veut repréſenter; & ne ſeroit-il pas ridicule de faire voir le maréchal de Luxembourg de profil, afin qu'on puiſſe mieux appercevoir ſa boſſe, à cauſe que c'eſt par ce défaut de conformation qu'on re-

connoît le plus facilement ce grand homme de guerre ?

La nature même nous inspire de l'aversion pour ces difformités, & nous apprend à en détourner les yeux, aussi-tôt que nous les appercevons. Un homme qui louche ne voit lui-même qu'avec peine & douleur ce défaut dans une glace; & une femme qui s'en trouve affligée, est si révoltée quand elle le rencontre dans une autre personne de son sexe, qu'elle en détourne aussi-tôt les yeux en rougissant. Quelle maladresse n'y a-t-il donc pas, de la part de l'artiste, d'exposer au grand jour ces imperfections, qu'il pourroit facilement dérober à l'œil du spectateur, sans nuire à la verité, tandis que la nature nous apprend à les cacher. Mais si vous avez à peindre un brave officier qui a perdu un bras ou une jambe en combattant pour la patrie, & qui desire être représenté avec ce membre de moins, faites-le dans le goût antique; c'est-à-dire, servez-vous d'un bas-relief pour rappeller l'action dans laquelle il a perdu ce membre; ou pendez la jambe ou le bras artificiel contre le mur, à côté de votre personnage, avec les courroies & les boucles qui servent à l'attacher au corps, ainsi qu'on le fait avec les attirails de guerre & de chasse; ou bien placez-le parmi les ornemens d'architecture, afin qu'il puisse être facilement apperçu. Il est vrai que ceux qui se font peindre obligent souvent l'artiste de suivre en cela leur volonté, & non les règles de l'art; mais peut-on regarder comme de vrais artistes ceux qui, pour un vil lucre, sacrifient ainsi leur talent & leur réputation ?

CHAPITRE III.

Ce qu'il faut observer en peignant le portrait, particulièrement celui d'une femme.

L'AMOUR-PROPRE eſt naturel à l'homme, mais ſur-tout à la femme ; car il n'y en a point qui ſe faſſe peindre qui ne ſe croie fort digne de cet honneur ; d'autant plus que c'eſt ſouvent à la requiſition & à la priere de quelqu'autre perſonne qu'elles ſont peintes. Mais ce n'eſt pas là tout encore ; car quand même elles poſſédent quelque beauté, elles ne s'en contentent pas, & veulent toujours qu'on y ajoute quelque grace nouvelle, & qu'on expoſe leurs charmes ſous le jour le plus favorable ; malheur donc au peintre qui ne remplit pas entièrement leur attente. Il faut par conſéquent que l'artiſte porte principalement attention ſur deux parties eſſentielles, ſavoir, le clair-obſcur & le coloris.

Je dis qu'il doit principalement porter ſon attention ſur le clair-obſcur ; car on ſait que rien ne déplaît davantage, en général, que les ombres, ſur-tout lorſqu'elles ſont fortes & larges ; & l'on croit bien raiſonner de l'art, quand on fait remarquer au peintre qu'il n'eſt pas poſſible qu'il y ait de larges ombres ſur le col & ſur les joues ; puiſqu'en ſe regardant dans une glace, la peau paroît par-tout d'une même teinte ; & l'on conclud delà que c'eſt une faute de la part de l'artiſte. Mais ces rai-

ſons ne ſont elles pas auſſi foibles qu'abſurdes ? Car, lorſque, par une longue abſence ou par un changement de coſtume on a de la peine à reconnoître une perſonne, notre premier ſoin n'eſt-il pas de la tourner vers la lumière, afin de mieux diſtinguer ſes traits. Le célèbre Baroche a admirablement bien obſervé cela dans ſon beau tableau de Marie qui ſe rend chez Eliſabeth, dans lequel il eſt parvenu, par la manière dont il a placé les figures, & l'attention qu'il a imprimée ſur leur phyſionomie, à faire croire qu'on entend les diſcours qu'elles s'adreſſent, en ſe regardant fixement l'une l'autre.

Je ne puis qu'approuver les peintres qui font tomber la lumière par-devant dans leurs tableaux, & conſervent par-là un ton auſſi vrai que beau à leurs couleurs locales; car cette lumière eſt, ſans contredit, la plus favorable, ſoit que le tableau doive pendre contre un mur ou ailleurs. Mais il paroît ſe préſenter ici une difficulté, puiſque j'ai dit ailleurs, qu'il faut déterminer à quel endroit un tableau doit être pendu, & quel point de vue & de diſtance on doit employer pour cela, afin de diſpoſer la lumière ſuivant qu'elle peut tomber ſur cet endroit. A quoi il eſt ici inutile de répondre; puiſque les portraits n'ont point de lieu fixe où il faille les placer, ainſi que je le ferai voir plus particulièrement dans un autre chapitre; comme auſſi dans quelles occaſions & juſqu'à quel point il faut ſuivre ce principe.

Le meilleur moyen de décider cette queſtion, c'eſt de ſuivre ceux qui ont employé une lumière qui tombe à-peu-près directement par-devant, & un coloris vrai, avec

un bon choix ; car je penſe qu'il en eſt des portraits comme de la belle porcelaine ; c'eſt-à-dire, qu'ils doivent faire également un bon effet par-tout où ils ſe trouvent placés.

La raiſon qui me détermine à ce ſentiment, c'eſt que les objets éclairés directement par-devant ont un grand relief & font un très-bel effet, quand ils ſont placés contre un fond obſcur ; & cet effet eſt bien plus admirable encore quand la lumière y tombe un peu d'en-haut, ſi la perſonne qu'on peint ou quelqu'accident n'y porte obſtacle ; & dans ce cas, la raiſon & notre œil doivent nous ſervir de guides. On peut remarquer ce bel effet, dans les figures peintes appuyées ſur une porte d'en bas ou à une fenêtre, à cauſe que les rehauts & les ombres produiſent une grande beauté autour des parties les plus ſaillantes, ainſi que Léonard de Vinci l'a fort bien obſervé.

Pour faire mieux comprendre ce que j'entends ici par accidens, qui peuvent nuire au bel effet d'un portrait, je vais en citer deux ou trois. Il y a, par exemple, des perſonnes qui ont le nez trop long & trop pointu ; d'autres dont les yeux ſont trop enfoncés dans leurs orbites : une lumière baſſe convient le mieux pour ces ſortes de viſages ; tandis qu'il faut une lumière haute pour ceux qui péchent par le contraire ; & c'eſt par ces moyens qu'un bon maître tâche de corriger les défauts de la nature ſans y rien changer ou ôter. Mais malheureuſement ce n'eſt pas là la marche que tienent la plûpart des artiſtes ; & il en eſt des peintres de portraits comme de ceux d'hiſtoire ; ils ne ſuivent les uns & les autres que leurs idées ;

idées ; & il eſt plus facile de reconnoître la manière particulière de chaque maître, que la perſonne qu'il a voulu peindre.

Qu'il me ſoit permis de faire ici une comparaiſon entre deux grands maîtres, le Titien & Van-Dyk, relativement aux jugemens que j'ai entendu porter ſur leurs ouvrages. On a dit du dernier que, comme peintre de portraits, il étoit le plus excellent dans le deſſin, dans la grace & dans le choix. J'ai cependant vu des portraits du Titien (qui, aux yeux de pluſieurs, mérite de jouir de la plus grande réputation dans cette partie) qui m'ont paru incomparables, quoiqu'ils euſſent moins de grace que ceux de Van-Dyk. Mais ici ſe préſente de nouveau mon principe ſur le choix particulier de chaque maître; car je penſe que ce défaut de grace eſt un vice de l'école dont étoit le Titien, ce qui l'a borné dans ſon choix; de manière qu'il mérite moins de reproche à cet égard; tandis que dans notre pays on préfère, au contraire, le gai & l'agréable à ce qui eſt grand & ſévère; & que la reſſemblance y eſt le principal objet de l'artiſte & de la perſonne qui ſe fait peindre; tout le reſte n'étant regardé que comme acceſſoire. Cela me paroit néanmoins un jugement bien peu digne de gens ſenſés; car un portrait qui n'offre que la ſimple nature, ſans la moindre grace dans l'attitude, prouve certainement le peu de mérite du maître qui l'a fait. Il eſt vrai qu'on trouve, particulièrement parmi le peuple, des viſages fort communs & fort groſſiers; mais je prétends que malgré cela il faut toujours tâcher de donner quelque grace à leurs portraits, ſi l'on entreprend de les peindre. Par grace,

j'entends ici une avantageuſe diſpoſition de l'enſemble ; c'eſt-à-dire, que la tête doit être plus ou moins tournée vers le jour, & plus ou moins jetée en arrière ou penchée en avant; afin d'obtenir des ombres favorables & d'heureux accidens de lumière ; car chaque phyſionomie demande des obſervations particulières : l'une veut une lumière qui vient d'en-haut, l'autre un jour qui la frappe par en bas, tandis qu'une troiſième gagne à être éclairée de côté, & qu'une quatrième fait un meilleur effet quand la lumière y tombe directement par-devant. Je ne parle point ici de pluſieurs autres choſes à obſerver, comme de la manière de porter la tête, de préſenter la poitrine, d'effacer les épaules ; non plus que du fond le plus convenable ; conſidérations qui ſont de la plus grande importance pour faire un bon portrait, tant par rapport à la reſſemblance des traits, que du coloris & de l'attitude. Mais je m'étendrai davantage ſur la lumière & ſur les fonds dans le chapitre ſuivant, pour retourner maintenant à la comparaiſon que j'avois commencée.

Il y en a qui penſent que les portraits de Van-Dyk ne paroiſſent que des gouaches quand on les met à côté de ceux du Titien ; à cauſe que les ouvrages de ce dernier ſont d'un coloris & d'un clair-obſcur ſi vigoureux, que ceux de Van-Dyk ne peuvent pas ſouffrir cette comparaiſon. Ils prétendent même que le coloris du Titien eſt d'une beauté inimitable, & rend celui de Van-Dyk foible & froid même : jugement qui me paroît auſſi ridicule qu'injurieux. Je conviens cependant qu'il y a une grande différence entre le coloris du Titien & celui de Van-Dyk ; mais je ſuis, en même tems, convaincu qu'il n'eſt pas né-

ceſſaire d'avoir recours aux Italiens pour trouver un bon coloris; car ſi, par exemple, il ne s'agiſſoit ſeulement que de la vigueur, on pourroit citer Rembrand, qui ne le cède certainement pas dans cette partie au Titien. Mais on voit malheureuſement que la plûpart du monde ſuit les idées de ces juges prévenus, qui n'approuvent que la manière des Italiens, tant dans l'hiſtoire, que le payſage & le portrait.

Selon moi, cette différence provient plus de l'influence du climat que de la manière des artiſtes; car ſi l'on met le portrait d'un Anglois à côté de celui d'un Italien d'une parfaite exécution tous deux, & repréſentés avec vérité ſuivant leur conſtitution naturelle, on remarquera une grande différence entre l'un & l'autre: il y en a qui préféreront la morbideſſe & la blancheur de l'Anglois; tandis que le coloris chaud & vigoureux de l'Italien charmera les autres. Lequel des deux maîtres a prouvé par là le plus ſon talent? Il me paroît qu'ils doivent être regardés comme également habiles; puiſqu'ils ont rendu chacun l'objet qu'ils ont traité avec toute la vérité dont il étoit ſuſceptible.

Mais ſans aller chercher des exemples chez les étrangers, nous en trouverons aſſez en Hollande. De deux freres nés de mêmes parens, dans la même ville & à la même heure, l'un eſt deſtiné à la guerre, & ſupporte par conſéquent toutes les fatigues & toutes les peines attachées à cet état, ce qui altère ſa ſanté & brunit ſon teint; tandis que l'autre eſt élevé dans les appartemens des cours & mène une vie efféminée. Suppoſons maintenant que ces deux portraits, peints par de bons

maîtres, ſoient préſentés à une perſonne impartiale ; pourra-t-elle accuſer le peintre de la différence des traits & du coloris qu'il remarquera dans ces deux tableaux ; & oſera-t-elle dire qu'ils ne reſſemblent pas & que la nature n'a pas été bien imitée ? Certainement non ; il faudra, au contraire, convenir que ces deux portraits ſont bien peints, & que les maîtres ont bien ſaiſi la reſſemblance.

J'ai découvert un grand défaut chez pluſieurs artiſtes ; c'eſt que lorſqu'ils ont fini la tête du portrait qu'ils font ils ne s'inquiétent plus de la nature, & choiſiſſent dans leurs deſſins & leurs gravures, une attitude qu'ils croient la plus convenable, ſans avoir égard à la figure de la perſonne, & même ſans prendre garde ſi la tête eſt bien poſée ſur le corps. Ils montrent auſſi la même négligence relativement aux draperies, qu'ils prennent à tout haſard, ſoit qu'elles conviennent ou non à la perſonne dont ils ſont chargés de faire le portrait : négligence qui me paroît impardonnable; car puiſqu'il faut mettre la tête ſur un corps, y en a-t-il qui puiſſe mieux convenir pour cela que celui de la perſonne même ? & quoique l'uſage du mannequin ſoit bon, il ne vaut cependant jamais la nature. Je ſais que pluſieurs artiſtes ne s'inquiètent guère de tout cela, pourvu qu'ils parviennent à rendre la tête bien reſſemblante ; & qu'ils donnent indifféremment des draperies voyantes & légères à une phyſionomie grave & ſérieuſe, & des vêtemens lourds & ſombres, à une jeune perſonne gaie. Il en eſt de même des mains, qu'on copie ſouvent d'un autre maître, ſi l'on en trouve de belles ; ſans ſonger ſi, au lieu de mains délicates & pote-

lées, il n'en faudroit pas de carrées & feches, pour être d'accord avec la tête dont on s'occupe. Comment ces chofes peuvent-elles faire un bon effet enfemble? Il en eft de cela à peu près de même que fi l'on donnoit les draperies de Flore à Vefta, ou les vêtemens de celle-ci à la première.

Nous avons, difent ces artiftes, les gravures de Van-Dyk, de Lely, de Kneller & de plufieurs autres qui nous fervent en ceci d'exemples; & de même que Lely a pris Van-Dyk pour modele pour les belles attitudes & les draperies, il doit nous être permis d'imiter ces maîtres & tous ceux qui ont excellé dans quelque partie. J'en conviens volontiers; mais il faut du moins que cette imitation foit faite avec l'efprit de Lely, qui ne s'eft pas contenté de copier fervilement les attitudes de Van-Dyk, fans y faire le moindre changement, fuivant que les circonftances pouvoient l'exiger; ainfi qu'on peut s'en convaincre par les portraits qu'il a faits de deux maîtreffes de Charles II, roi d'Angleterre; favoir Neel Gwynn & la ducheffe de Portfmouth; la premiere en jeune fille volage & coquette, comme elle l'étoit véritablement, & la feconde qui étoit veuve & plus tranquille, il l'a peint auffi avec un air plus modefte.

C'eft donc en fuivant cette méthode qu'on peut imiter avec fruit les grands maîtres, dans les parties où ils ont excellé; & non en copiant tout indiftinctement, fans prendre garde au rang des perfonnages ni aux circonftances dans lefquelles elles peuvent fe trouver actuellement. Celui qui fait imiter ainfi ne doit pas craindre qu'on lui reproche fes plagiats; & perfonne ne lui objectera

ce que Michel-Ange dit un jour à un peintre qui avoit porté cette imitation à l'excès : « Que deviendront » vos productions au jour du jugement dernier, lorſque » toutes les parties ſeparées retourneront au tout, puiſque » vous ne les avez compoſées que de pièces & de mor- » ceaux volés » ?

Il faut de plus, en commettant ces plagiats, bien obſerver de quelle manière les bons maîtres ont employé les parties qu'on prend chez eux, relativement à l'âge & au rang des perſonnes, tant pour les attitudes, que pour les draperies & les acceſſoires; & par ce moyen on parviendra à connoître les cauſes qui les ont déterminés dans leur choix, & à faire une heureuſe application des beautés qu'on trouve chez eux.

CHAPITRE IV.

Du choix de la lumière, du coſtume & des fonds les plus favorables aux portraits; avec quelques réflexions ſur le point de vue.

J'ai dit, dans le précédent chapitre, qu'on doit regarder comme une régle certaine que le jour qui tombe par-devant dans le tableau eſt le plus beau & le plus favorable, ſur-tout pour les portraits de femme; & je penſe que cela eſt plus néceſſaire encore, quand le portrait eſt peint en face; parce que la plus grande force de la lumière tombe alors directement ſur les parties les plus

ſaillantes & qui ont le plus de relief. Mais je dois ajouter ici, que de quelque manière qu'on préſente ou tourne la tête, ſoit à la lumière ou à l'ombre, en face ou de profil, elle fait toujours l'effet convenable, quoique la lumière ne ſoit pas avantageuſement choiſie; ce qu'on ne peut pas obtenir dans un portrait. Il eſt donc néceſſaire pour qu'il paroiſſe comme il convient, de choiſir la lumière ſuivant la poſition du viſage; comme, par exemple, lorſque le viſage eſt vu de trois quarts il faut que la lumière y tombe d'une manière favorable, & lorſqu'il ſe préſente entièrement de profil, ce ſera auſſi un jour de côté qui fera le meilleur effet, à cauſe qu'une grande maſſe de lumière ſe trouve alors enſemble, ſavoir, ſur le front, ſur le nez & ſur les joues, & qui n'eſt pas interrompue par des ombres porteés; mais reſte, au contraire, unie par la rondeur, qui nous indique l'arrondiſſement de la nature, & produit un agréable relief.

On voit que pluſieurs peintres font à toutes leurs figures, tant grandes comme nature que beaucoup plus petites, les ombres deſſous le nez ſi profondes & ſi noires, qu'on croiroit qu'il y a une tache noire dans cet endroit; tandis que la nature nous apprend, que l'orſqu'il tombe une forte lumière ſur le nez, les narines & leurs ombres portées ne peuvent abſolument pas paroître ſi noires; cependant ces artiſtes s'imaginent avoir fait de grandes merveilles quand ils ont ainſi pouſſé à l'excès les clairs & les ombres; ce qu'ils font même dans un viſage potelé & blanc, quoique le portrait ne ſoit pas plus grand que la paume de la main, & malgré que le noir le plus ſombre qu'ils

emploient devient par là trop foible pour donner les plus fortes ombres aux autres objets d'une couleur obſcure, tels que les cheveux, les draperies, &c; de ſorte que le viſage ſeul ſemble vouloir ſortir hors du cadre, & abandonner la chevelure & la draperie. Qu'on ne penſe pas que c'eſt là ce que j'entends quand je dis que la principale lumière doit tomber ſur le viſage; non, il faut que chaque partie garde le rang & l'ordre qui lui conviennent, ſi l'on veut qu'il y ait de la vérité. Chaque couleur des acceſſoires doit, ſuivant qu'elle eſt claire ou ſombre, avoir ſes ombres plus & moins profondes, ſelon que la matière qui la compoſe eſt ſolide & compacte, ou mince & diaphane; ainſi que les couleurs doivent être plus vagues & plus indéciſes en raiſon que les objets deviennent plus petits par leur diſtance, ainſi que je le ferai voir plus amplement dans le chapitre ſuivant, auquel je renvoie le Lecteur pour ne pas répéter deux fois la même choſe. Nous trouvons d'excellens exemples de ceci dans les portraits du célebre Netſcher, qui a ſu admirablement bien ménager les plus grands coups de lumière & les plus fortes ombres, ſuivant la force naturelle de la couleur.

Afin de faire mieux comprendre ce qui nous reſte à obſerver ici, je penſe qu'il eſt néceſſaire de parler auparavant de quelques autres particularités concernant la diſpoſition de la lumière, ſuivant que les circonſtances l'exigent; ſavoir du clair contre l'obſcur, & de l'obſcur contre le clair; car quoique chaque choſe prenne par là le relief qui lui eſt néceſſaire, & ſe détache d'une manière convenable, cela ne ſuffit point; & la diſpoſition des couleurs l'une contre l'autre ſur des fonds

propres, ainſi que le contraſte des objets, tant mobiles qu'immobiles, ſont de même d'une grande conſéquence & contribuent au bon effet. Et quoique j'aie parlé fort au long de ces choſes dans le livre IV, où j'ai traité du coloris en particulier, je crois qu'il eſt néceſſaire que je récapitule ici ce que j'en ai dit relativement aux perſpectives qui ſervent de fond aux portraits.

Qu'on remarque donc ſi une belle phyſionomie blanche produira un bon effet ſur un fond d'un gris clair ou d'un bleu pâle; & ſi un coloris vigoureux & chaud, placé ſur un fond jaune ou vif, fera un agréable effet à l'œil ? Je parle ici de la phyſionomie & non des draperies; quoique ce ſoient ces choſes qui enſemble forment un portrait. Mais qu'on mette la phyſionomie douce & blanche d'une femme ſur un fond chaud, alors les parties éclairées ſe détacheront non-ſeulement & produiront un effet agréable; mais les ombres mêmes ſeront plus fondues & paroîtront plus douces; car c'eſt pécher contre la vérité que de vouloir faire ſortir, pour ainſi dire, par force, une jeune vierge tranquille & modeſte de la chambre où l'on eſt ſuppoſé la repréſenter, ainſi que le font quelques artiſtes par des ombres chaudes & de fort reflets; de ſorte que le côté du viſage qui eſt dans l'ombre ſemble éclairé par une chandelle qui s'y trouveroit placée derrière, & dont la lumière en pénétreroit la peau; ce qui eſt auſſi peu naturel en plein air que dans l'intérieur d'un édifice.

Cet exemple d'une femme ſuffit pour prouver la méthode contraire avec le viſage d'un homme, ſuivant la diſtribution & la diſpoſition des couleurs ſur des fonds

convenables ; c'eſt-à-dire, que le vigoureux doit être mis ſur le foible, & le foible ſur le chaud & le vigoureux ; & il en eſt de même du clair contre l'obſcur, & de l'obſcur contre le clair.

Il paroît donc que le fond contribue beaucoup à la beauté & à la grace des objets peints ; & j'oſe dire que le bon effet en dépend, pour ainſi dire, entièrement ; & quoique pluſieurs peintres penſent qu'un fond obſcur ou noir même, convient toujours à un portrait, cela ne doit pas être regardé comme une règle, puiſque chaque couleur locale des objets demande un fond particulier, ainſi que je l'ai déjà remarqué plus haut. De plus, ſi de pareils principes devoient être conſidérés comme certains, l'art ne feroit alors abſolument plus qu'un métier ; car une couleur ſombre contre un fond obſcur, ne peut pas produire un bon effet ; & un fond blanc ou clair fera paroître ces objets trop durs : il faut donc prendre un juſte milieu, afin qu'une couleur ſe marie bien avec l'autre. Il en eſt de même des draperies. Il y a des perſonnes à qui les couleurs claires conviennent, & d'autres à qui les couleurs obſcures ſont plus favorables : le bleu ſied bien à celui-ci, le rouge ou le vert à celui-là, &c ; l'artiſte doit par conſéquent avoir ſoin de ne pas forcer la nature, mais plutôt chercher de venir à ſon ſecours, & de la préſenter toujours ſous le plus bel aſpect.

Si l'on veut ſavoir la raiſon qui me détermine à croire qu'il ſe commet beaucoup de fautes dans cette partie, la voici : c'eſt que les couleurs du nu reçoivent, en général, trop de force des couleurs acceſſoires & des fonds. Il en eſt de ceci comme du caméléon, qui, dit-

on, change de couleur autant de fois qu'on le met à côté de quelqu'autre objets ; ce qui ne provient que de ce que ſes écailles pures & brillantes prennent la teinte des objets environnans ; tandis que la peau de l'homme eſt, au contraire, matte & ſans éclat. On verra néanmoins qu'en peignant deux ou trois fois le même portrait, mais ſur des fonds différens, ces portrais offriront une différence fort grande, &, pour ainſi dire, incroyable, quoique le coloris du nu ſoit compoſé avec le même mêlange de couleurs. J'ai obſervé pluſieurs fois dans la nature même la vérité de ce principe ; & j'ai remarqué que des perſonnes du ſexe, d'une carnation fraîche & animée, paroiſſoient avoir le teint plombé & mat, quand elles ſe trouvoient dans une chambre tendue en jaune ; tandis qu'une tenture violette ſembloit ajouter un nouvel éclat à la beauté de leur coloris. Cela nous prouve donc que l'altération qu'on remarque quelquefois dans le coloris d'un portrait, dépend beaucoup des objets qui l'environnent. On peut s'en convaincre, au reſte, en couvrant le fond d'un portrait d'une couche de couleur en détrempe. Mais il me paroît facile de prévenir cette altération, en plaçant la perſonne qu'on veut peindre devant une draperie de la couleur dont on croit que doit être le fond ; de cette manière on eſt sûr de bien ſaiſir le vrai ton, & de produire un bon effet.

Pour donner un fond ſpacieux, particulièrement dans un petit tableau, il eſt néceſſaire (ſoit qu'on repréſente un ſite ouvert, ou l'intérieur d'un édifice) de mettre quelqu'objet d'une couleur ſombre ou ombré entre la figure & le lointain, comme un vaſe, une colonne,

le tronc d'un arbre, une draperie, &c. Ces objets étant ombrés, ou d'une couleur naturellement obſcure, le jour qui tombe ſur le lointain ne pourra pas nuire à la tête ni aux draperies de la figure, quoique fortement éclairées ; mais cela ſervira, au contraire, à donner du relief & de la grace à la figure, comme recevant la plus forte lumière & celle qui eſt la plus proche de l'œil.

Pour ce qui eſt des draperies, comme elles ſont compoſées de différentes couleurs, de nature particulière, & qu'elles s'accordent peu avec la couleur de chair du viſage, elles demandent chacune un fond convenable, & avec lequel elles ſe marient bien, afin que, malgré la différence qui règne entr'elles, il en réſulte une bonne harmonie, pour que l'œil ne ſoit pas attiré par une ſeule partie du tableau, tel que le nu, les draperies ou les acceſſoires ; mais ſe promène avec plaiſir ſur l'enſemble en général.

Il ne ſera pas inutile non plus, de parler ici de la gravité & de la tranquillité, miſes en oppoſition avec le mouvement & l'agitation ; & de même en ſens contraire ; c'eſt-à-dire, pour que le portrait d'une femme d'un rang diſtingué, qui d'une manière grave & modeſte ſe tourne vers ſon mari, qui pend à côté d'elle, faſſe un effet agréable par le moyen des acceſſoires remuans du fond, tels que les branches d'un arbre agitées par le vent, des membres d'architecture dans une poſition oblique, ou fuyant vers l'horizon, & tels autres objets qu'on trouvera les plus propres pour faire contraſte avec l'attitude tranquille de la principale figure.

Afin de faire mieux comprendre mes idées, je crois qu'il eſt néceſſaire que je donne ici quelques exemples

de la manière dont il faut diſpoſer les figures contre les fonds qui leur conviennent le mieux.

Je prends donc, pour premier exemple, une femme, dont je place le viſage, que je ſuppoſe beau, contre la partie claire du fond, & le corps qui eſt blanc, ou dont les draperies ſont de couleurs claires, contre la partie obſcure. Ces oppoſitions produiſent en haut une agréable union, & donnent en bas un relief gracieux au corps; tandis que par une diſpoſition contraire, le viſage qui n'eſt qu'une fort petite partie de la figure, en le comparant au corps, paroîtroit dur & découpé, & le bas du corps n'auroit aucune rondeur, ni aucune vigueur.

Pour ſecond exemple je prends le portrait d'un homme d'un coloris chaud & brun, ce qui nous offre par conſéquent le contraire de ce que nous avons vu dans le précédent exemple; puis que la couleur du nu & celle de la draperie ſont d'une nature différente; cependant le fond ſert ici de même à donner de la grace & du relief à la figure, & à produire un bon enſemble.

Pour troiſième exemple, je choiſis un homme à face rubiconde, ou plutôt d'un coloris pourpre & violet, un peu enfumé & brun, qui ſe détache d'un maſſif de marbre blanc ou de pierre griſe, & qui, par ce moyen, fait un très-bon effet.

Le quatrième exemple ſert à faire voir le contraſte qu'il faut mettre entre les acceſſoires du fond & les plis des draperies de la figure, & montre l'oppoſition qu'il doit y avoir entre les objets mobiles & les immobiles;

car j'y fais voir des plis ronds & difpofés obliquement ou horizontalement, contre les objets perpendiculaires du fond, c'eft-à-dire, contre une colonnade ou telle autre partie d'un édifice fuyant vers le point de vue.

Le cinquième portrait eft un exemple contraire du précédent, c'eft-à-dire, que les plis en font difpofés perpendiculairement contre un ouvrage de maçonnerie dont les moulures & les autres ornemens font horizontaux.

Le fixième exemple montre le contrafte qu'il faut mettre dans l'attitude ou le mouvement de deux portraits deftinés à fervir de pendans; car l'homme que je place à la droite de la femme, tourne la tête de côté vers elle, & fe préfente par conféquent de profil, tandis qu'on voit fon corps par-devant. La lumière vient du côté droit. La femme, au contraire, fe voit en face, tandis que fon corps eft tourné vers fon mari. Elle reçoit de même le jour du côté droit. Il eft inutile de dire que ce contrafte peut être varié de plufieurs manières différentes; comme en donnant à la femme, placée à la droite de l'homme, une attitude tranquille, avec les épaules baiffées & fans action; tandis que l'homme aura une attitude agiffante & pleine de mouvement.

Enfin, il me refte, pour dernier exemple, à indiquer le moyen de donner un grand efpace à un petit tableau, ou du moins de le faire paroître tel. Pour cet effet, je fais tomber une forte lumière fur la figure, & je couvre d'ombre les objets qui font entre la figure & le lointain, foit que je me ferve pour cela d'une draperie, d'un vafe, d'une colonne ou d'un parapet; tandis que j'éclaire de nouveau le lointain, que je rends néanmoins d'une ma-

nière un peu vague, à cauſe de la diſtance & de l'interpoſition de l'air ambiant.

Je vais terminer ce chapitre par quelques réflexions ſur la manière de placer les portraits, & ſur le point de vue qu'il convient de leur donner.

Quant au premier point, il eſt certain que notre œil peut être trompé, en voyant un portrait ou une figure peinte dans un endroit où l'homme peut naturellement ſe trouver; & que cela doit même produire quelquefois une illuſion ſingulière. Mais pour parvenir à cet effet, il eſt néceſſaire de ne pas s'écarter de la vraiſemblance, & particulièrement de bien obſerver les loix de la perſpective.

Il s'enſuit donc que des horizons ou des points de vue bas conviennent le mieux aux portraits, & ſont les plus propres à tromper l'œil, ſi la lumière & la diſtance ſont d'ailleurs bien obſervées, relativement à l'endroit où le portrait doit être placé; car ſans cela l'effet ſera contraire à celui qu'on en attend.

Ces choſes doivent ſur-tout être obſervées dans les portraits qu'on pend un peu haut; parce qu'étant au-deſſus du niveau de l'œil, ils demandent néceſſairement un horizon bas. Mais comme les portraits ne produiſent pas un bon effet quand ils ne ſe trouvent pas placés à la hauteur qui leur convient, quelque bien exécutés qu'ils puiſſent être d'ailleurs; les tableaux de cette eſpèce ſont ſoumis à un inconvient qu'il eſt impoſſible au meilleur maître de l'art de prévenir; qui eſt, de ne pouvoir pas en déterminer la véritable hauteur & la diſtance convenable,

à cauſe du changement continuel de place qu'on leur fait éprouver.

Je penſe donc avoir prouvé qu'un horizon & un point de vue un peu bas ſont les plus convenables & les plus naturels aux portraits, puiſque par-là on prévient en quelque ſorte le défaut dont je viens de parler. Dans quelle erreur ne ſont donc pas les peintres qui ſe ſervent toujours d'un horizon haut ? Ils ſe trouvent placés à la même hauteur que la perſonne qu'ils peignent, & ſont cependant l'horizon de pluſieurs pieds plus élevé; ils s'imaginent même que c'eſt pécher contre la vérité & contre l'art que de faire autrement. Il y en a d'autres qui veulent deux points de vue dans un tableau, un pour la figure, & un autre pour les acceſſoires ; le premier de niveau avec l'œil, & l'autre pour le lointain, une palme plus haut ou plus bas, ſelon que cela leur convient ; ou trois à quatre pouces au-deſſus du milieu du corps. Quoique ces erreurs ſoient impardonnables, ce ſeroit néanmoins prendre une peine inutile que de vouloir les détruire ; mais je me flatte que les artiſtes judicieux voudront bien réfléchir ſur ce que je viens de dire ; & chercheront à éviter ces défauts.



CHAPITRE

CHAPITRE V.

Des Portraits en petit.

IL y a plufieurs chofes qui, pour produire une parfaite illufion & charmer nos fens, doivent, ainfi que je l'ai déjà dit, être rendues dans leur grandeur naturelle & avec le coloris qui leur eft propre. Mais il en eft tout autrement des portraits, qui font un auffi bon effet en petit qu'en grand, pourvu que les proportions en foient bien obfervées. Nous pouvons en dire autant d'une petite fleur comparée à une grande; car fi cette fleur eft coloriée à raifon de fa diftance & de fa moindre grandeur, il n'y aura point de différence, à cet égard, entre elle & un portrait en petit. Mais il eft certain auffi que dans les feftons, les guirlandes, les pots de fleurs placés dans des niches, les bouquets, &c, dont on fe fert pour ornemens dans les appartemens, les petites fleurs ne font aucun effet; elles ne font même pas bonnes à être employées dans les étoffes brodées ou faites au métier. On m'objectera cependant peut-être qu'un portrait en petit, de la grandeur de la paume de la main, n'eft pas propre à être placé dans un trou carré contre le mur; fur-tout lorfqu'il reçoit la lumière par-dehors du cadre, & s'il eft exécuté avec autant de vigueur que la nature même. Je conviens que cela eft vrai par rapport à la vigueur de l'exécution.

Cependant il eſt plus facile de faire les changemens néceſſaires à un petit portrait pour le faire paroître naturel, qu'à une petite fleur placée contre une porte, contre une fenêtre ou contre un mur, à qui l'on ne peut jamais donner de la vérité; tandis qu'il eſt poſſible d'en donner à un petit portrait, ainſi que je vais tâcher de le prouver; mais il eſt néceſſaire de faire auparavant les réflexions ſuivantes.

1°. Que la nature diminue à raiſon de la diſtance où on la voit; que par conſéquent les couleurs locales deviennent auſſi plus vagues & plus indéciſes.

2°. Que le tableau ne peut pas recevoir ſa lumière par dehors du cadre, parce qu'il en eſt trop éloigné.

On demandera peut-être ici ſi le portrait d'un homme ou d'une femme, qu'on repréſente appuyé ſur le bord d'une fenêtre, dans le goût du vieux Mieris, de Van-der-Meer & de quelques autres maîtres, ne fait pas un bon effet, & ſi cela ne rend pas bien la nature? Je réponds qu'oui, mais que la fenêtre à laquelle ces figures ſont repréſentées doit alors fuir auſſi; car comme il ſeroit difficile d'obtenir qu'elle paroiſſe détachée du cadre, à cauſe qu'il n'y a aucun objet entre deux pour en marquer la diſtance, & repouſſer le tableau, il faut y remédier, en repréſentant ſur le bord de la croiſée quelque objet de grandeur naturelle qui en indique la profondeur & la diſtance.

On ſait que le défaut général des peintres de portraits eſt de faire paroître la figure appuyée ſur l'épaiſſeur de la fenêtre. Il n'y a donc, pas d'autre moyen de faire fuir la figure que d'ôter la croiſée; car quand même la figure

eſt repréſentée en dedans de la fenêtre, cela ne ſervira de rien, ſi l'on ne donne point une largeur ou épaiſſeur ſuffiſante à la croiſée; & dans ce cas il ne faut pas craindre d'employer un peu de toile ou de panneau de plus, pour y repréſenter quelque objet dans ſa grandeur naturelle, tels qu'un livre, une orange, &c. Mais ſelon moi, le meilleur moyen eſt de placer la figure derrière une baluſtrade ou un parapet, repréſenté en dedans de la croiſée, en mettant ſur l'épaiſſeur de cette croiſée quelque objet grand comme nature, pour ſervir, ainſi que je l'ai déjà dit, à en indiquer l'épaiſſeur. Mais je crains que la plûpart des artiſtes ne rejetent ces réflexions & ne préfèrent de ſuivre l'ancienne méthode.

Il en eſt de même d'un portrait en petit où il n'y a de la nature que les traits du viſage, & qui au reſte ne peut être regardé que comme une poupée; tandis qu'on connoît cependant les moyens de le faire paroître grand comme nature, & de lui donner, pour ainſi dire, le mouvement & la parole; mais l'on mépriſe cette perfection, pour laiſſer le portrait ſans vie, ſans action, & par conſéquent ſans vérité & ſans expreſſion.

D'après cela, je penſe pouvoir prouver que tous les objets peuvent être repréſentés en petit d'une manière naturelle, excepté un clair de lune, qu'il eſt impoſſible de jamais bien rendre, quelque peine qu'on veuille prendre pour cela.

Au cas qu'on me demande ſi une exécution trop finie de toutes les parties d'un portrait en petit ne feroit pas auſſi inutile que peu conforme à la nature, rélativement à la diſtance où l'on eſt ſuppoſé le voir; & s'il ne vaudroit pas mieux

de les rendre d'une manière plus vague? Je répondrai négativement; pourvu néanmoins qu'on ne le fasse pas aussi chaud & aussi vigoureux que la nature; car comme ces portraits ne sont pas supposés être vus en plein air, ils ne peuvent pas être couverts de beaucoup de vapeurs; par conséquent une exécution finie & léchée ne peut pas nuire ici à la vérité, quand le tout est exécuté avec intelligence & suivant les règles de l'art; c'est-à-dire, lorsque les principales parties sont bien indiquées, & les petites fondues dans les grands méplats; de sorte que toutes se présentent avec plus ou moins de force, suivant la distance à laquelle on est supposé voir le tableau.

Ici se présente une autre question; savoir, si les tableaux en miniature ne doivent pas être considérés comme la nature vue au travers d'un verre qui diminue les objets, puisque tout y paroît d'une manière aussi finie, aussi nette & aussi distincte que dans la nature même? Non, sans doute; car le verre objectif nous fait voir la nature sans interposition de vapeurs ou d'air ambiant, & avec des ombres fortes & chaudes.

Il nous reste encore une autre objection à résoudre; c'est que comme de pareils portraits ne peuvent pas, suivant mon principe, être bien exécutés sans quelque accessoire qui serve à les faire fuir, cette méthode paroîtra difficile à ceux qui ne sont accoutumés qu'à peindre une figure en pied ou jusqu'à mi-corps; tandis que ceux qui se sont exercés à bien rendre toutes sortes d'accessoires, pourront, par ce moyen, vaincre les difficultés dont j'ai parlé plus haut.

CHAPITRE VI.

De la convenance des acceſſoires, relativement à l'état & à la condition des perſonnes qu'on peint.

Ce ne ſera pas nous écarter de notre objet principal que de rappeler ici à l'artiſte la convenance qu'il faut obſerver dans l'emploi des acceſſoires deſtinés à enrichir un portrait, & à y donner un air plus agréable & plus pittoreſque ; ce qui eſt d'autant plus important que, par ce moyen, on ne ſe trouve jamais embarraſſé à cacher les défauts naturels ou accidentels de la perſonne qu'on peint, & cela ſans affectation & ſans manquer à la reſſemblance ; ainſi, par exemple, qu'un viſage long & maigre, ou rond & gros, par une coëffure ou par quelque ornement de tête qui remédie à ces défauts. On peut de même accompagner une figure trop iſolée d'une colonne, d'un piédeſtal, d'un pot de fleurs, d'une table, &c ; acceſſoires qui ſervent non-ſeulement à rendre le tableau plus beau & plus pittoreſque, mais en même-tems à faire connoître les vertus & les grandes qualités du perſonnage qu'on repréſente ; en ayant ſoin que la figure, qui fait le principal objet du tableau, en occupe auſſi la plus grande partie, ſoit par une attitude bien développée du corps, ou par l'addition de quelque acceſſoire qui lui ſoit propre. Par ce moyen on obtiendra un effet agréable & un bon enſemble.

Comme il eſt certain que les vices ont, auſſi bien que les vertus, de puiſſantes qualités qui, quoique contradictoires, ſont néanmoins d'un bon effet, quand on ſait les préſenter ſous le jour convenable, il faut que les artiſtes les emploient également pour porter l'homme au bien; principalement par la repréſentation des perſonnages que leurs grandes qualités ont rendus dignes de ſervir d'exemple; ce qui a été le premier but de l'art, ainſi que je l'ai obſervé dans le premier chapitre de ce livre; afin de conſerver non ſeulement l'image de leur perſonne, mais de rappeler auſſi le ſouvenir de leurs vertus.

Pour mieux parvenir à ce but, ſervons-nous de beaux acceſſoires, dont je vais donner ici quelques exemples remarquables tirés de l'hiſtoire Grecque & Romaine; car on ne peut ſe diſſimuler que ces peuples, quoique payens, ont fourni d'auſſi grands modeles de vertu que les chrétiens mêmes. C'eſt ainſi que Lucrece & Pénélope ont brillé par leur chaſteté & leur fidélité conjugale, & que Caton d'Utique s'eſt diſtingué par ſa conſtance héroïque & la force de ſon ame. Mais nous ne nous arrêterons pas ici à citer tous les grands hommes de l'antiquité dont la mémoire mérite d'être conſervée, pour entrer dans quelques détails ſur la manière dont on doit faire la compoſition de pareils ſujets.

On ſait que Lucrece, née d'une famille illuſtre, étoit auſſi vertueuſe que belle; de ſorte qu'en la repréſentant encore vivante, ou déjà victime de la paſſion brutale de Tarquin, on peut orner ſon appartement de riches tapiſſeries de haute-lice, de ſtatues & de peintures

dont les ſujets ſoient analogues au caractere de cette Romaine. Pour les peintures, par exemple, on peut ſe ſervir de l'hiſtoire de Pénélope, de la fable de Coronis & de Neptune, & d'autres ſemblables ſujets qui ont rapport à la chaſteté & à la fidélité conjugale. Pour ſtatues ou dieux domeſtiques on prendra Pallas, Diane, l'Hymen, & ſur-tout Veſta. On peut orner le lit avec les figures de la Chaſteté & de la Conſtance; & ſur la couche on repréſentera des amours avec des flambeaux qu'ils allument les uns aux autres, ou jouant avec des rameaux de palmier & d'olivier. L'appartement doit être orné, par-ci-par-là, de coupes d'or & d'argent, de vaſes ainſi que d'autres meubles, ſur leſquels ſont gravées ou ſculptées des figures allégoriques & des emblêmes qui offrent un ſens moral. Mais il faut avoir ſoin ſur-tout de ne pas commettre d'anacroniſmes, en repréſentant des choſes qui n'avoient pas encore eu lieu, ou qui ne ſont point annalogues au ſujet.

En indiquant la manière dont on peut traiter l'hiſtoire de Lucrece, je penſe avoir mis le jeune artiſte à même de repréſenter tous les autres ſujets de cette nature, tels, par exemple, que ceux de Jules Céſar, d'Auguſte, de Marc Aurele, de Créſus, de Solon, de Seneque, &c; ainſi que ceux qui ont la punition du vice & du crime pour objet, comme l'hiſtoire de Sardanapale, de Sémiramis, de Fauſtine, de Phalaris, &c.

C'eſt de même que, lorſqu'il eſt queſtion d'un tyran ou d'un prince méchant & cruel, on ornera l'intérieur de ſa cour, ou le ſalon où on le fait voir, de peintures qui repréſentent des actes d'une grande ſévérité & de bar-

barie. Si c'eſt de Néron qu'il eſt queſtion, on rappelera les cruautés que ce prince peut avoir commiſes juſqu'au moment où il eſt peint. Les ſtatues qu'on y placera feront celles de Mars, de Mégere & telles autres ſemblables. On peut mettre ce Prince lui-même ſur un piédeſtal, avec les foudres de Jupiter à la main, le globe du monde ſous ſes pieds, & les Sénateurs de Rome, chargés de chaines, proſternés devant lui. Sur les vaſes & les coupes qui ſervent à ſa table ſeront gravés des reptiles venimeux & malfaiſans; ſon ſiège ſera ſupporté par des tigres, des lions, des dragons ailés ou tels autres animaux féroces, travaillés en or, en argent, ou en ébene. Pour ſoutiens de ſon trône, on ſe ſervira des ſtatues de Jupiter, de Junon, de Neptune & de Pluton. Le pavé, d'une belle moſaïque, repréſentera un planiſphère céleſte de pierre bleue, avec les conſtellations incruſtées en or. Des caſſollettes pour les parfums ſeront placées dans tous les coins du ſalon, mais particulièrement autour de la ſtatue de Néron. Si c'eſt dans un feſtin ou à table qu'on repréſente ce prince, on fera voir les dieux pénates jetés dans quelque coin, principalement la ſtatue d'une Rome dont la tête ſera ſéparée du buſte; parmi les autres ſtatues on diſtinguera ſur-tout celles de Jupiter d'Apollon & de Veſta. En un mot, on emploira ici tout ce qui peut ſervir à dénoter un homme méchant ou plutôt un monſtre; caractère qu'on doit découvrir juſque dans les vêtemens & les attitudes de ſes gardes & de ſes eſclaves. Mais il eſt tems de paſſer à des perſonnes d'un autre caractère & d'un état différent.

Près d'un magiſtrat ou d'un juge, il convient de placer

placer la ſtatue de la Juſtice; & ſi l'on ſe ſert de peintures ou de tapiſſeries de haute-lice on y repréſentera des figures allégoriques qui ont rapport à cette vertu, ou des ſujets qui rappelent le châtiment du vice & les récompenſes de la vertu : les haches & les faiſceaux ſont les marques diſtinctives d'un pareil perſonnage.

La ſtatue de la Politique ou du Gouvernement appartient à un conſeiller d'état & à un ſénateur; & dans les peintures on fera voir la promulgation des loix & leur exécution, ainſi que les figures allégoriques de la Prudence & de la Vigilance.

A un ſecretaire d'état on donnera la ſtatue d'Harpocrate, & en peinture ou en bas-relief on repréſentera Alexandre-le-Grand qui, avec ſa bague ou ſon cachet, ferme la bouche à Epheſtion, ainſi que l'emblême de la Fidélité, où une oie portant une pierre dans le bec.

A un directeur de la compagnie des Indes il faut donner la ſtatue de cette compagnie, ſous la figure d'une jeune héroïne, la tête garnie d'un caſque de nacre de perle, ſurmonté d'une aigrette de corail; avec une cotte de mailles faite d'écailles de poiſſon, & le col orné de perles & de coraux; des brodequins avec deux dauphins accouplés tête-à-tête, & des petites coquilles pour ornemens; deux grandes coquilles ſur les épaules en forme d'épaulettes; un trident à la main, & le corps couvert d'un long manteau. Cette ſtatue doit être repréſentée dans un ſite de l'Inde, planté de palmiers & de cocotiers, avec des negres chargés de dents d'élephans.

Cette même ſtatue convient auſſi à un amiral ou capitaine

de vaiſſeau, mais on doit alors au lieu d'un payſage ſe ſervir d'un combat naval.

Près d'un eccléſiaſtique il faut mettre la ſtatue de la Vérité, repréſentée ſuivant la manière chrétienne; ou bien on lui donnera cette figure allégorique à la main, avec l'autre main placée ſur ſa poitrine. On pourra y ajouter des tapiſſeries de haute-lice, des peintures ou des bas-reliefs avec des emblêmes chrétiens, ainſi qu'une allégorie de l'ancienne & de la nouvelle alliance, avec un temple dans le lointain.

A un philoſophe on donnera un globe céleſte, la ſtatue de la nature, & une repréſentation en bas-relief des quatre élemens.

Un général d'armée doit avoir un bâton blanc de commandement à la main, avec la ſtatue de Mars placée dans une niche; & l'on fera voir dans le lointain, la Victoire aſſiſe ſur un trophée d'armes. On peut auſſi lui donner pour figure allégorique la ſtatue d'Hercule.

Près d'un négociant on placera la ſtatue de la Précaution, avec une bouſſole, & les quatre points cardinaux du monde en peinture ou en bas-relief.

A un ingénieur on peut donner la ſtatue de l'Induſtrie, avec un plan d'architecture militaire.

La ſtatue de l'Eloquence convient à un orateur, près de qui l'on peut mettre auſſi celle de Mercure, mais au lieu de bourſe, il doit avoir un rouleau de papier à la main. Dans le lointain on repréſentera un homme monté ſur une haute pierre & entourré d'une grande affluence de peuple.

A un jeune homme qui posséde de grandes qualités on donnera la ſtatue de la Vertu, & ſur un pan de mur, on fera voir l'allégorie tirée d'Horace, du jeune homme dans le ſtade; ou bien celle d'Hercule placé entre la Vertu & le Vice.

On peut de même ſe ſervir de pluſieurs choſes pour faire connoître les vertus des perſonnes du ſexe, comme, par exemple, de la ſtatue de l'Honneur près d'une femme d'un rang éminent & reſpectable par ſes grandes qualités, avec des emblêmes de la fidélité, & particuliérement de l'économie domeſtique; ainſi que de quelques médailles qui y ſoient relatives.

Près d'une veuve convient bien la ſtatue de l'Humilité, & celle de la Conſtance, avec des emblêmes qui ont rapport à ces deux qualités morales.

A une jeune fille vertueuſe on donnera la ſtatue de la Pureté ou de la Chaſteté, avec un métier de brodeur & les uſtenſiles qui y ſont néceſſaires, ainſi que des emblêmes qui y ont rapport; parmi leſquels ceux de l'Activité, de la Modeſtie & de la Frugalité doivent tenir les principales places.



CHAPITRE VII.

Des couleurs les plus convenables pour les draperies des portraits.

La convenance des couleurs des draperies des portraits, ne me paroît point un article moins essentiel que ceux que j'ai déjà traités.

Beaucoup de monde croit, mais sans aucun fondement, que les draperies d'un rouge foncé sont celles qui conviennent le mieux à une personne qui a de fortes couleurs ou le visage bourgeonné; ainsi que le jaune foncé à un teint livide & plombé, & les couleurs tendres à un teint pâle; mais ce qui est plus étrange encore, c'est qu'on veut donner des couleurs sombres & le noir même à des personnes qui ont la peau fort brune & enfumée. En vérité, si l'art se bornoit à de pareils principes, il ne seroit pas difficile de parvenir à un bon ensemble. Mais sans nous arrêter à relever ces idées bizarres, retournons plutôt à notre objet, & voyons ce que l'expérience nous enseigne.

Je commencerai par la tête & par les cheveux. Je dis donc que les couleurs vigoureuses & chaudes, tels que le rouge & le jaune foncé, ainsi que le gros bleu, sont celles qui conviennent le mieux aux personnes qui ont des cheveux bruns.

Aux blonds il faut donner des couleurs mêlées ou rompues, ainsi que des tendres & des foibles, comme, par exem-

ple, le bleu de ciel, le violet, le vert & le couleur de rose.

Pour les cheveux roux il faut prendre le violet, le pourpre, le bleu & le jaune blanchâtre, comme le massicot & autres couleurs semblables; & ce sont là les principales que je connoisse. Mais on doit observer que plus la couleur des cheveux est claire, plus celle de la draperie doit être pâle & foible, & de même en raison contraire.

C'est un habile artiste sans doute que celui qui sait imprimer à ses portraits le tempérament & le caractère des personnes qu'il peint; & dont le pinceau rend sur la toile l'ame ardente & vigoureuse ou foible & timide, ainsi que la complexion robuste ou cacochime de ses personnages; effet pour lequel il peut se servir des draperies suivantes. Aux personnes d'un teint animé & rougeâtre il faut donner des couleurs mêlées ou rompues avec une nuance rougeâtre. Le jaune & les autres couleurs tendres ne conviennent pas à un teint pâle ou plombé; mais le blanc y sied bien. Aux teints bruns les couleurs sombres & vigoureuses ne sont pas favorables; tandis que le blanc & les couleurs claires leur servent avec avantage. Les nègres aiment le blanc, & pensent que ce sont, en général, les couleurs claires qui leur vont le mieux; ce qui n'est pas destitué de vérité; car les couleurs sombres, & sur-tout le noir ne feroient qu'augmenter leur laideur à nos yeux. On ne se trompe pas moins, quand on croit que les couleurs douces, tels que le jaune & le vert tendre servent à relever un teint pâle, & qu'un teint animé veut une draperie rouge; de sorte que

pour cacher un petit défaut, on en produit un fort grand; car, ſuivant moi, une perſonne avec un viſage bourgeonné ou enflammé, vêtue d'une draperie rouge, reſſemble à une ſtatue peinte entièrement de cette couleur; & une perſonne pâle avec une draperie jaune ou d'une couleur claire, a l'air d'un malade ou d'un mort. Il eſt donc néceſſaire de ménager autrement les choſes, ſi l'on veut ſuivre les principes de l'art; c'eſt-à-dire, que c'eſt par des couleurs contraires, qu'il faut chercher à faire paroître les perſonnes bien portantes ou malades; en donnant des couleurs gaies à celles qui ſont valétudinaires, & des couleurs tendres & pâles à celles qui jouiſſent d'une bonne ſanté. Mais il eſt eſſentiel qu'on comprenne bien ce que je veux dire ici, & l'on ne doit pas prendre pour des loix qui ne ſouffrent aucune exception les principes que je viens d'avancer; car je ne cherche qu'à donner des idées aux jeunes artiſtes. Ceux qui poſſédent déjà l'art, connoiſſent les ſecours qu'il fournit, ſans être obligés de s'arrêter à ceux que je leur ai indiqués. Mais comme la draperie fait quelquefois une partie principale du tableau, il eſt bon de ſavoir comment il faut alors traiter le nu. Par exemple, une draperie rouge demande une carnation qui ne ſoit ni trop animée, ni trop pâle. Quand je dis que le bon effet conſiſte dans les oppoſitions, il faut ſe rappeler que cette partie offre différens degrés, qu'on doit ſavoir employer ſuivant les diverſes circonſtances, & les différens fonds ſur leſquels on s'en ſert. Mais, en général, on doit toujours pouvoir diſtinguer facilement le nu des draperies.

CHAPITRE VIII.

De la manière d'imiter les grands maîtres, tant dans les portraits en particulier, que dans tous leurs ouvrages en général.

JE pense que la matière dont il est question dans ce chapitre est assez importante pour mériter qu'on l'examine avec soin avant de terminer ce livre; je vais donc faire quelques réflexions sur la manière d'imiter les grands maîtres, & jusqu'à quel point cela est permis; ainsi que sur la manière de copier leurs productions tant de la même grandeur que les originaux, qu'en grand ou en petit.

Je trouve qu'on cherche, en général, moins à imiter le dessin & la composition des grands maîtres, que leur coloris & leur clair-obscur. Ces parties sont sans doute les principales d'un tableau, car sans elles il ne peut pas y avoir de bon ensemble; & l'on trouve des productions de maîtres médiocres où elles sont assez bien exécutées, sans qu'ils sachent eux-mêmes comment ils y sont parvenus, parce qu'ils ont travaillé au hasard & sans principes, en prenant dans les ouvrages des bons maîtres quelques belles couleurs, d'un bon effet, qu'ils ont employées dans leurs tableaux sans trop savoir pourquoi, soit sur le premier plan, soit dans le lointain ou sur l'un des côtés. Si, par bonheur, il arrive que ces couleurs se

trouvent placées ſur un fond ou contre un acceſſoire propre à les détacher, ils s'en félicitent & ſe regardent comme fort habiles d'avoir ainſi opéré ſuivant les règles de l'art; mais dans le cas que le contraire a lieu, ils ſe trouvent embarraſſés & leur but eſt manqué.

Au reſte, il y a deux grands avantages à imiter & à copier les ouvrages des bons maîtres; 1°. parce qu'on y voit la nature corrigée des défauts qu'elle peut offrir; quelquefois même elle y eſt embellie: 2°. à cauſe que par ce moyen on apprend à faire ſoi-même ces corrections & ces embelliſſemens, quand on a la nature devant les yeux: deux points qui, ſans contredit, ſont de la plus grande importance.

Cependant on peut dire qu'un artiſte, par l'inclination qui lui eſt innée, ne doit être regardé que comme un enfant, qui, en grandiſſant, ſuit de plus en plus l'impulſion de la nature; & que s'il lui arrive de faire quelque ouvrage digne d'admiration & de louange, il tombe ſouvent enſuite dans pluſieurs erreurs. Mais lorſque la raiſon & l'art le guident, il ne peut manquer de parvenir à la perfection; ce qui me conduit à remarquer que l'étude & la pratique de l'art nous ſont infiniment plus utiles que toutes les notions que nous tenons de la nature ſeule, qui ſouvent nous induit en erreur, en ne nous faiſant chercher la perfection que dans une ſeule partie, quoiqu'elle ſoit parfaite dans tout ce qu'elle produit; & à cet égard l'art eſt obligé de ſuivre la nature; de ſorte qu'on peut appliquer à l'artiſte cet axiome d'un ancien philoſophe: *Natura incipit, ars dirigit, experientia docet.*

Cela ſert donc à nous faire connoître les moyens qu'on peut employer

employer pour ne pas ſe trouver dans la néceſſité de piller les ouvrages des autres ; mais afin de me faire mieux comprendre & de me rendre plus utile aux jeunes artiſtes, je vais encore ajouter ici quelques réflexions ſur ce ſujet. S'il arrive qu'on trouve quelque choſe qui nous plaiſe beaucoup & dont on croit pouvoir faire uſage, il faut ſur le champ le marquer ſur des tablettes, en indiquant avec ſoin tout ce qui peut y avoir rapport, ainſi que je l'ai indiqué, relativement aux couleurs, dans le livre IV, où je traite du coloris. On doit obſerver de même ſi la lumière vient d'un lieu ouvert, ou ſi le jour tombe dans une chambre par les fenêtres ; ainſi que je l'ai déjà dit auſſi dans le livre V, où il eſt queſtion du clair-obſcur, & que je ne répète ici, que parce que les peintres de portraits péchent, en général, dans cette partie ; car la plûpart rendent en plein air une draperie d'une couleur foible mais belle, avec le même ton qu'ils l'ont vue dans l'intérieur d'un appartement.

On remarque cette même faute dans les copies que les élèves & les jeunes artiſtes font d'après des ouvrages anciens ou modernes ; à cauſe qu'ils n'obſervent pas qu'en copiant ces chefs-d'œuvre en petit, (ainſi qu'ils le font le plus ſouvent) il faut diminuer la force des tons & du clair-obſcur ; erreur dans laquelle ils tombent auſſi, en ſens contraire, en copiant en grand un petit tableau. Mais c'eſt principalement aux maîtres qu'on doit imputer cette méthode vicieuſe ; parce qu'en faiſant faire par leurs élèves des copies d'une grandeur différente de celle des originaux, ils ne les préviennent pas des nuances

qu'ils doivent obſerver à cet égard; & les engagent, au contraire, à copier tout avec la plus ſcrupuleuſe exactitude, quoique cela ſoit abſolument contraire aux règles de l'art. Il eſt donc certain qu'en réduiſant d'un tiers, en le copiant, un tableau d'hiſtoire ou bien un payſage de grandeur naturelle, il eſt abſolument néceſſaire d'en faire auſſi alors les teintes d'un tiers plus foibles qu'ils le ſont dans l'original; & ainſi toujours de plus foibles en plus foibles, à raiſon qu'on réduit davantage la grandeur du tableau; ſans quoi la copie ne peut être bonne. S'il eſt eſſentiel de ſuivre cette règle en copiant l'ouvrage d'un autre, de quelle conſéquence n'eſt-elle pas lorſqu'un peintre de portraits rend la nature en petit, ou copie de grandeur naturelle un portrait en miniature; c'eſt-à-dire, relativement au renforcement ou à l'affoibliſſement du ton des couleurs.

Quoiqu'il ſoit, ſans doute, louable de marcher ſur les traces des grands maîtres, en général; c'eſt néanmoins un défaut que de s'arrêter trop aux détails particuliers de leurs ouvrages, ſans exercer ſon propre eſprit à inventer des choſes nouvelles, & cette ſervile imitation eſt une véritable preuve d'ineptie & de manque de talent; car la nature & l'art ſont aſſez riches pour n'avoir pas beſoin de ces reſſources.

D'autres tombent dans le même défaut par un autre motif: ils ſont ſi prévenus du mérite de tel ou tel artiſte, ou du moins de quelque partie de ſes ouvrages, comme du coloris, du clair-obſcur, &c, qu'ils ne daignent ſeulement pas prendre la peine de réfléchir ſur les productions des autres maîtres; tandis qu'ils imitent ou

copient plutôt ſervilement tout ce qu'a produit le modèle qu'ils ſe ſont propoſé, ſans même diſtinguer ce qui eſt bon de ce qui ne l'eſt pas ; de ſorte qu'il eſt ſouvent impoſſible de reconnoître la copie de l'original, & qu'on prend même quelquefois un original pour une copie ; tant ces artiſtes ſaiſiſſent bien la manière du maître qu'ils ont adopté. Cette reſſemblance des originaux à des copies, doit ſouvent être attribuée à ce que le jeune élève qui a du talent commence par ſe former une bonne manière de deſſiner, avant que de prendre le pinceau ; & qu'il ſait bien peindre avant qu'il s'adonne à la compoſition. Cela ſuppoſé, il faut néceſſairement qu'il ſache produire un tableau quand il aura acquis une connoiſſance approfondie de la compoſition. Cependant on voit ſouvent que ſes ouvrages ſont regardés comme ceux d'un élève ; qu'ils ne ſont même quelquefois pris que pour des copies, &, ce qui eſt bien pis encore, qu'ils ne reſſemblent pas à la manière qui lui eſt propre. Voici la cauſe à laquelle il faut, je crois, attribuer cela. Ces artiſtes étant parvenus au degré que nous avons dit, veulent mettre au jour des ouvrages de leur propre invention, & ne s'arrêtent plus aux règles & aux principes de l'art, pour ne chercher qu'à produire des choſes nouvelles ; de ſorte qu'ils ne penſent, pour ainſi dire, plus à la correction du deſſin, ni à la beauté de l'exécution ; ce qui fait que ces parties, de même que le coloris, ſe trouvent entièrement négligés dans leurs ouvrages, quoique d'ailleurs bien compoſés ; défauts qu'on doit regarder comme une ſuite de leur négligence à obſerver les inſtructions de leur maître, & à employer le talent qu'ils peuvent déjà avoir

acquis, pour ne s'occuper que de ce qu'ils croient devoir acquérir encore : effet pernicieux de l'ardeur de la jeunesse, qu'on ne peut corriger qu'en revenant aux premiers principes, pour ne plus s'en écarter; car il en est de l'art comme d'un édifice qui s'écroule parce qu'on en a trop chargé les fondemens bien assis, mais trop foibles & trop peu consolidés. Il faut donc que la pratique soit toujours fondée sur une bonne théorie, afin que l'habitude (qui dans l'homme tient lieu d'une seconde nature, tant pour le bien que pour le mal) se trouve établie sur des principes certains, & puisse par la suite nous servir de guide sûr & fidèle.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE VIII.

CHAPITRE PREMIER.

De l'Architecture en général.

APRES avoir parlé ſucceſſivement de pluſieurs parties de l'art je penſe qu'il ne ſera pas inutile de dire quelque choſe de l'architecture, dont l'emploi eſt ſi utile dans les ouvrages de peinture. Qu'on ne penſe pas cependant que je veuille entrer ici dans tous les détails de

ce bel art, ou en donner un fyftême complet; cela nous conduiroit trop loin, & d'ailleurs je ne me fens ni le talent, ni le courage néceffaires pour cela; d'autant plus que cette matière a déjà été traitée par plufieurs écrivains habiles. Je ne m'arrêterai donc qu'à ce qui peut être utile au peintre, pour abandonner le refte aux architectes. Cependant il eft effentiel qu'un peintre d'hiftoire qui veut être univerfel, foit verfé dans la fculpture & dans l'architecture; car fans cela il fe trouvera fouvent embarraffé quand il aura à repréfenter quelque objet relatif à ces deux arts, quoiqu'ils ne foient que des acceffoires de la peinture.

S'il eft certain que le corps humain eft, par fa fymétrie, fes belles proportions & fa grace, le chef d'œuvre de la création, l'on peut dire que l'architecture n'eft pas moins parfaite dans fes opérations. On fait d'ailleurs que c'eft cet art qui a produit la premiere merveille du monde; ce qui lui a mérité une gloire immortelle.

L'hiftoire nous apprend que ce font les Babyloniens qui les premiers ont inventé l'architecture; que les Egyptiens, les Grecs & les Romains ont enfuite cultivé avec fuccès cet art, qui atteignit à fa plus grande perfection fous le règne d'Augufte; mais il fe perdit entièrement, lorfque les Goths, les Vandales, les Lombards les Huns & les autres peuples du nord vinrent ravager l'Italie & détruifirent tous les monumens des arts: exemple frappant de l'inftabilité des chofes humaines!

Il eft néceffaire de remarquer ici, avant que de paffer à l'objet de ce chapitre, que par le mot architecture on entend fimplement l'art de tracer les plans & les

orthographies, d'après lesquels on construit les édifices, des cinq ordres; savoir, le Toscan, le Dorique, l'Ionique, le Composite ou Romain & le Corinthien, soit temples palais, théâtres, bains publics, arcs de triomphe, portiques, tombeaux, &c, tant ronds que carrés, ou à la fois de l'une & de l'autre forme; c'est à dire, quant à l'apparence extérieure.

Le mot ordre pris en général, a un sens fort étendu; mais en architecture, il signifie, suivant Vitruve, l'assemblage de différentes parties symétriques & proportionnées, tels que piédestaux, colonnes & leurs ornemens, de manière qu'elles composent un tout régulier & parfait.

Pour ce qui est de l'entablement au-dessus des colonnes; savoir, l'architrave, la frise & la corniche; on peut aussi peu y mêler ou confondre ensemble deux ou plusieurs ordres, que dans le reste de l'édifice; & le peintre doit avoir soin, non seulement de distinguer un ordre de l'autre, depuis la corniche jusqu'aux soubassemens des colonnes; mais aussi de ne pas mettre une moulure Ionique sur un piédestal Dorique, ni une corniche Romaine sur une frise Ionique, &c.

Il est connu d'ailleurs qu'on ne peut pas se servir indifféremment des ordres de l'architecture pour toutes sortes d'édifices; mais qu'il faut que le caractère, ainsi que les différentes parties & leurs ornemens, soient analogues au local & à la nature du bâtiment. Chaque ordre doit aussi, pour former un parfait ensemble, avoir les ornemens qui sont attribués à chaque partie, sur-tout aux chapiteaux; excepté ceux de l'ordre Toscan, qui sont simples & unis; tandis que l'ordre Dorique se distingue

par ſes triglyphes & ſes métopes; l'ordre Ionique par ſes volutes, ſes modillons, &c.; l'ordre Romain ou Compoſite par l'élégance des corniches & la beauté des chapiteaux avec leurs volutes & leurs feuilles de chêne; & l'ordre Corinthien par ſes belles moulures d'un double rang de feuilles de palmier ou d'acanthe, ainſi que par l'excellence & la grace de ſes chapiteaux.

Les métopes de l'ordre Dorique peuvent être ornées de différentes manières, ſuivant la nature & la deſtination de l'édifice; c'eſt-à-dire, que ſi c'eſt un temple, on doit y repréſenter tout ce qui peut ſervir à indiquer la religion dont on y célèbre les rites. Si c'eſt un hôtel de ville ou tel autre lieu deſtiné à l'aſſemblée de magiſtrats ou de juges, on y mettra les armes de la ville, ou les buſtes des plus célèbres légiſlateurs ou chefs de la loi, ou bien des foudres de Jupiter liés enſemble, ou le caducée de Mercure avec les deux ſerpens, comme emblême de la paix. Aux portes triomphales on ſe ſervira d'armes & de trophées pris ſur les ennemis; ou de toutes ſortes d'inſtrumens de muſique & de guerre, dont on ſe ſert à l'armée & pour une entrée triomphale, aſſemblés pêle-mêle & ſans ordre. Enfin, pour la demeure des prêtres, on emploiera des têtes écorchées de bœuf ſculptées en pierre & ornées de couronnes, pour rappeler les ſacrifices qu'ils faiſoient à leurs dieux. Quelquefois on y repréſentoit auſſi anciennement les uſtenciles dont on ſe ſervoit pour les ſacrifices, tels qu'autels, trepieds caſſolettes, encenſoirs, candélabres, vaſes, coupes, marteaux, haches, couteaux, &c.

Parmi les monumens des anciens on voit dans les friſes de l'ordre Ionique, de l'ordre Romain & de l'ordre Corinthien, (mais

(mais ſur-tout dans ceux des deux derniers) des feſtons de feuilles de chêne liés enſemble & ſuſpendus, par les extrêmités d'où il retombe des chûtes à plomb, qui font un bon effet quand on les entremêle de rameaux, de ſarmens de vigne, & par-ci-par-la, de quelques roſes & autres fleurs. Quelquefois on y a attaché des maſcarons, des enfans qui jouent, & des animaux qui courent; ou bien des guirlandes de différens fruits, ainſi que de différentes feuilles & fleurs; dont on peut trouver de beaux modèles chez les anciens.

Quoique les anciens nous aient appris que c'eſt la façade de devant d'un édifice, qui, comme la plus expoſée à la vue, doit auſſi être plus décorée que les côtés & que la façade de derrière, quelques artiſtes modernes ont néanmoins mal interprêté ce principe, comme ſi l'on ne pouvoit pas trop orner cette partie; de ſorte qu'ils ont chargé les moulures de l'architrave, de la friſe & de la corniche, ainſi que les piédeſtaux & les baſes des colonnes, de petits détails de ſculpture; de manière que cela ſert plutôt à produire une déſagréable confuſion qu'un ornement, ainſi qu'on peut s'en convaincre par leurs ouvrages; tandis qu'en ne les employant qu'avec une ſage modération, & en laiſſant des endroits vuides entre les principales parties, il en réſulte de la grandioſité & de l'élégance.

Il y a auſſi quelque choſe à remarquer touchant les frontons & les archivoltes.

Le fronton d'un édifice, ainſi que le front de l'homme, eſt ce qui ſe trouve le plus expoſé à la vue, particulièrement lorſque le tympan eſt orné de quelque bel ouvrage

en bas relief, foit de marbre ou de pierre, relatif à la deftination de l'édifice, tels, que cérémonies religieufes, trophées, &c. Quelquefois auffi on place fur les acrotères du fronton des trophées ou des armes; ce qui fait un bon effet, quand cela eft bien exécuté.

Quant aux ornemens à placer dans les archivoltes, c'eft-à-dire, les ceintres des arches, des portes & des niche, son peut prendre, pour celles de l'ordreTofcan, des bêtes fauvages avec des têtes de géants ou de cyclopes entre deux. Pour l'ordre Dorique on fe fervira de têtes de lion, ou d'Hercule couvert d'une peau de lion. Pour l'ordre Ionique,on prendra des animaux domeftiques, ou des têtes de Pallas ou d'Amazones garnies d'un cafque. Pour l'ordre Romain ou Compofite, on emploiera des têtes de demi-dieux ou de grands hommes, telles que celles de Romulus, de Jules Céfar, &c. Enfin, on placera dans ceux de l'ordre Corinthien des têtes de Diane ou de quelque autre déeffe ou nymphe, d'une belle exécution.

Mais dans le cas que les métopes de la frife de l'ordre Dorique foient ornés de chofes qui ont rapport au culte religieux, il faut alors fe fervir pour les archivoltes de quelques autres ornèmens beaucoup plus fimples.



CHAPITRE II.

Des dimentions, des ornemens, des colonnes & de leurs piédeſtaux.

APRES avoir parlé, dans le précédent chapitre, des différens ordres d'architecture, je vais dire quelque choſe des colonnes & des dimentions de leurs différentes parties, ainſi que de leurs piédeſtaux.

L'entablement Toſcan eſt d'un module ſept huitièmes (par module, on entend, pour tous les ordres en général, le diamêtre des colonnes au-deſſus de leur baſe). Les colonnes Toſcanes, avec leur baſe & leur chapiteau, ont de hauteur ſept modules & demi, & le piédeſtal un module ſept huitièmes. Cela poſé, l'entablement & le piédeſtal ont chacun un quart de la hauteur de la colonne; la baſe & le chapiteau ont chacun un demi-module de hauteur. La diminution de groſſeur du fuſt de la colonne au-deſſous du chapiteau eſt d'un quart de module; cette diminution commence par en bas au quart de la hauteur de la colonne.

L'entablement Dorique eſt de deux modules un huitième. Les colonnes, avec leur baſe & leur chapiteau, ont huit modules & demi de hauteur, & le piédeſtal deux modules quatre quinzièmes. Par conſéquent l'entablement eſt d'un quart, & le piédeſtal de trois & trois quarts de la hauteur du fuſt; & la baſe & le chapiteau ont cha-

cun, comme dans l'ordre Tofcan, un demi-module de hauteur. La diminution du fuft par en haut eft d'un cinquième de module, commençant par en bas à la troifième partie & trois quarts de la colonne, qui eft divifée ici en douze parties égales.

L'entablement Ionique eft d'un module trois quarts; la colonne, y compris fa bafe & fon chapiteau, a huit modules trois quarts de hauteur; & le piédeftal deux modules & demi. Ainfi l'entablement a un cinquième, & le piédeftal trois parties & demi de la hauteur de la colonne. Mais lorfqu'il y a quelque ouvrage de fculpture fur la frife, l'entablement a quatre parties & demie de la hauteur de la colonne; ce qui a de même lieu pour les ordres fuivans. Le chapiteau avec fes volutes a un peu plus d'un demi-module, & la bafe eft exactement d'un demi-module: ce qu'il faut obferver auffi pour les ordres qui fuivent. La diminution de la groffeur de la colonne, qui commence par en bas à trois parties & demi de la hauteur du fuft, eft d'un fixième de module.

L'entablement Romain ou Compofite, eft d'un module & dix-neuf vingtièmes; la colonne, avec fa bafe & fon chapiteau, a neuf modules & trois quarts de hauteur, & le piédeftal trois modules; par conféquent l'entablement a un cinquième & le piédeftal trois parties & un quart de la hauteur de la colonne. Le chapiteau a un module & un fixième de hauteur, & celle de la bafe eft la même que pour l'ordre Ionique. La diminution de la groffeur de la colonne, près du chapiteau, eft d'un feptième de module, & commence par en bas à trois parties & un quart du fuft.

L'entablement Corinthien eſt de deux modules; la colonne, avec ſa baſe & ſon chapiteau, a dix modules de hauteur, & le piédeſtal trois modules & un tiers. Ainſi l'entablement a un cinquième & le piédeſtal un tiers de la hauteur de la colonne. La hauteur du chapiteau eſt d'un module & un ſixième, & celle de la baſe d'un demi-module. La diminution de la groſſeur de la colonne, deſſous le chapiteau, eſt d'un huitième de module, & commence par en bas au tiers de la hauteur du fuſt.

Le largeur des piédeſtaux de l'ordre Toſcan & de l'ordre Dorique doit toujours être égale avec celle de la plinthe ou baſe de leurs colonnes; & quoique les plinthes des trois autres ordres ſailliſſent plus en avant par en bas, leurs piédeſtaux doivent néanmoins ſe trouver également perpendiculaires avec le haut de leurs plinthes.

Il ne ſera pas inutile, je crois, de fixer ici la hauteur d'une ſtatue placée ſur un piédeſtal près d'une colonne; car c'eſt une choſe dans laquelle on ſe trompe ſouvent. Suivant la bonne proportion, une ſtatue ne doit pas s'élever plus haut qu'aux deux tiers de la colonne. Mais il faut prendre garde de bien ſaiſir mon idée; car je ne veux pas qu'au-deſſous de ces colonnes il y ait des piédeſtaux; mais qu'elles portent ſimplement ſur un ſtylobate qui règne quelquefois tout autour de l'édifice. On ne ſe ſert de piédeſtaux que pour hauſſer les colonnes & leur donner plus d'élégance; il eſt donc néceſſaire de prendre garde que la ſtatue & ſon piédeſtal aient un juſte rapport enſemble; car ſi le piédeſtal eſt trop

grand ou trop petit, la ſtatue paroîtra ou trop meſquine, ou trop coloſſale.

Enfin, comme toutes les parties d'un édifice doivent être dans une juſte proportion les unes avec les autres, & dans une diſpoſition régulière, pour former un bon enſemble, il faut que les figures, tant peintes que ſculptées, ne ſoient ni trop grandes, ni trop petites, mais proportionnées à la hauteur de l'endroit où elles ſe trouvent placées.

CHAPITRE III.

Des qualités néceſſaires à un édifice, avec quelques réflexions ſur ce ſujet.

SUIVANT le témoignage des écrivains & le récit des voyageurs, on ne peut ſe refuſer de croire que c'eſt en Italie que règne le meilleur goût dans la peinture & dans l'architecture; & quoiqu'il ſoit certain qu'il y ait eu, dans le même tems, en Hollande, en Allemagne, en France & en Angleterre de bons architectes, qui ont bien entendu l'art de bâtir, on ne peut cependant pas les comparer aux Italiens, dont le goût, qui eſt celui des anciens, eſt certainement adopté par toutes les nations policées; tandis que celui des autres peuples eſt connu ſous le nom de Gothique, ainſi que cela eſt confirmé par un écrivain qui dit: « Que la manière Gothique de bâtir des

» anciens Germains, qui servoit alors de modèle à toutes » les nations, a été entièrement abolie par les Grecs & » les Italiens. Quelles merveilles de l'art ne voit-on pas » en Italie, & sur-tout dans la magnifique Rome, où » l'on diroit que la nature & l'art semblent être con- » venus d'établir leur trône, & d'exercer leur puissance, » pour rendre cette ville la maîtresse & la merveille de » l'univers ! L'église de S. Pierre, le Vatican, la Ro- » tonde & un grand nombre d'autres superbes édifices, » qui servent de modèles au monde, y attirent tous » les ans de milliers de voyageurs & de jeunes ar- » tistes, qui vont y puiser le bon goût, pour ensuite » être utiles à leur patrie; de sorte que tous les beaux » édifices qui se sont élevés depuis peu dans ce pays » & qu'on y bâtit encore tous les jours, sont faits » d'après le goût Italien ».

Nous devons donc beaucoup à Vitruve, à Serlio, à Philibert de l'Orme, à Palladio, à Cataneo, à Léon-Baptiste Santoritio, à Vignoles, à Scamozzi, & à plusieurs autres qui ont éclairé le monde par leurs ouvrages & par leurs écrits. Je suis même convaincu qu'on ne peut pas être bon architecte si l'on n'a pas bien étudié ces écrivains. Les François ne font pas de difficulté d'avouer que c'est aux ouvrages & aux préceptes de ces grands maîtres qu'ils doivent les étonnans progrès qu'ils ont déjà faits dans l'architecture.

Nous allons maintenant parler des édifices mêmes, pour autant qu'ils peuvent servir d'ornement dans un tableau. La beauté d'un édifice ne consiste pas tant dans sa hauteur, sa longueur & sa profondeur, que dans une par-

faite ſymétrie de toutes les parties, pour qu'elles forment un enſemble qui frappe l'œil, & qui, en même tems, réponde à l'utilité qu'on s'eſt propoſée en le conſtruiſant.

Mais paſſons aux différentes parties en particulier, & nous trouverons qu'un bon édifice demande: 1°. des fondemens ſolides; 2°. un large & commode eſcalier; 3°. une entrée ſpacieuſe; 4°. une diviſion élégante & bien entendue des portes, des fenêtres & des autres ouvertures; 5°. un beau frontiſpice, &c. Toutes ces parties, dis-je, étant diſtribuées avec intelligence & exécutées avec art & avec goût ne peuvent manquer de produire un bon effet.

Au reſte, la meilleure proportion d'un édifice conſiſte à avoir un tiers plus de hauteur que de largeur, ſurtout quand il eſt couronné d'une coupole & ce qui y appartient. Mais lorſque le comble en eſt plat, ou qu'il n'eſt pas couvert, la façade doit avoir un tiers plus de largeur que de hauteur, avec un ſeul ordre d'architecture depuis le bas jusqu'en haut. Il ne feroit pas convenable non plus de l'orner de ſtatues, de bas-reliefs, de feſtons, &c; car de pareils bâtimens qui n'ont point de poids à porter, & qui ſont ainſi ouverts par le haut, ſont propres pour des amphithéâtres & des cirques, mais non pour des temples ou des palais. Je parle ici de la convenance & de l'uſage qui doivent toujours ſe trouver enſemble; car rien ne peut être beau s'il n'a pas les qualités requiſes; & il en eſt de ceci comme d'une femme habillée en homme & du contraire, ou d'un pot à l'eau orné de branches d'olivier & de carreaux

de

de foudre, & d'un huilier ſur lequel on auroit repréſenté des tritons & des dauphins.

Pour bien repréſenter en peinture un édifice, ont doit y obſerver, outre les règles de l'architecture, celles de la perſpective & du coloris; & il faut qu'on y trouve une diſpoſition régulière & élégante, ſans quoi on manque abſolument ſon but.

La diſpoſition régulière conſiſte dans la ſymétrie des différens membres de l'édifice, de manière qu'ils ſervent à faire ſortir davantage leur beauté mutuelle & qu'il en réſulte une agréable variété, & un tout qui flatte l'œil. L'on obtient cette variété par la diverſité des ouvertures ou fenêtres, ſoit oblongues, carrées, circulaires ou ovales. La diſpoſition de ces ouvertures, au-deſſus ou à côté les unes des autres, eſt fondée ſur la raiſon, ainſi que je vais l'expliquer par un exemple.

Prenons pour cela un temple avec une coupole, ou plutôt un édifice avec un comble rond ou en dôme. De chaque côté de la porte eſt un perron avec un eſcalier garni de ſa baluſtrade. Par-deſſous il y a des caves, & au-deſſus de la porte un balcon. Nous commencerons par le bas, pour examiner quelle forme chaque ouverture doit avoir pour former une bonne ſymétrie. La porte qui conduit aux caves, deſſous le perron, doit être carrée & un peu plus haute que large. Celle qui ſert d'entrée à la maiſon eſt ceintrée par le haut, & a un tiers plus de hauteur que de largeur; & celle du balcon a les mêmes proportions, mais elle eſt d'une forme carrée, c'eſt-à-dire, plate par en haut. Enſuite vient le comble, qui, comme je l'ai déjà dit, eſt rond ou en forme de

dôme. Voilà pour ce qui concerne les portes, qui ne peuvent être, comme on sait, que de deux formes ; savoir, carrées ou ceintrées par le haut. Il en est de même des fenêtres ; quand il y en a deux l'une au-dessus de l'autre celle d'en-bas peut être d'une forme oblongue, & celle d'en-haut ceintrée, mais plus basse que celle d'en-bas. Si au-dessus de ces fenêtres il y en a encore une près du comble, elle doit avoir une forme exactement carrée. J'ai puisé ces principes dans les monumens de anciens, qui ont toujours fait leurs ouvertures ou fenêtres du premier étage plus hautes que celles du second, & celles du troisième plus petites ou plus basses encore ; mais elles doivent toutes avoir la même largeur. Il faut que les fenêtres ne descendent jamais plus bas qu'à environ trois pieds du plancher, dans œuvre. S'il y a de fenêtres ou des soupiraux dans le bas, où le mur est le plus épais, & construit, en général, dans le caractère rustique, il faut qu'ils soient d'une forme carrée, foiblement ceintrée, ou plutôt plate par le haut ; & c'est ainsi que le caractère d'un rang de fenêtres indique celui des autres, c'est-à-dire, relativement à leur forme carrée ou ceintrée.

S'il arrive qu'il y ait de soupiraux circulaires dans le bas & des lucarnes dans le comble, les premiers doivent être circulaires & les secondes ovales ; à cause que les soupiraux étant chargés de tout le poids de l'édifice, sont supposés en avoir été applatis. Mais ces ouvertures rondes ne sont guère plus en usage, parce qu'elles ne donnent pas autant de jour que les fenêtres d'une forme carrée dont j'ai parlé ci-dessus.

Suppoſons maintenant qu'entre chaque fenêtre il y ait une niche avec une ſtatue, & au-deſſus de cette niche l'eſpace propre pour un bas-relief; il faut alors que ce champ ſoit carré, & circulaire lorſqu'il ſe trouve au-deſſus d'une fenêtre carrée.

Quant aux portes placées l'une au-deſſus de l'autre, je remarquerai que, lorſqu'au-deſſus de la corniche il y a un fronton ceintré, & de chaque côté une baluſtrade avec des figures, il ne faut pas alors que la porte du balcon ſoit circulaire par le haut, mais carrée, & ornée de pilaſtres; mais la porte d'entrée peut conſerver cette forme. On ne doit même pas donner au balcon une baluſtrade garnie de ſtatues, mais l'orner avec des vaſes ou d'autres objets fort bas. Il faudra auſſi que l'une des baluſtrades ſoit changée, car deux parties ſemblables ſur deux endroits auſſi remarquables feroient un mauvais effet. On doit donc faire l'un des deux baluſtrades fermée, en forme de parapet, dont on pourra orner le panneau de quelque bas-relief, ſoit de figures, de feuillages, de feſtons de fleurs ou de tels autres objets qu'on jugera à propos.

Je penſe que ce que je viens de dire ſuffit pour faire concevoir la diſpoſition de pluſieurs autres eſpèces d'édifices; car ces règles ſont invariables dans toutes les occaſions pour le peintre, relativement à la ſymétrie élégante d'une fabrique.

Mais il me reſte néanmoins encore quelques réflexions à ajouter ici, qui me paroiſſent eſſentielles, quoiqu'elles ſemblent, en quelque ſorte, contredire celles que je viens de faire plus haut. Il eſt queſtion d'un jardin ou parterre de fleurs qui, pour être beau, doit néceſ-

fairement être régulier, tant par fa forme en général que par fes compartimens en particulier; du moins faut-il que les deux côtés correfpondent l'une avec l'autre, foit par les vafes, les ftatues ou les autres objets qui s'y trouvent. Il eft vrai qu'on nous apprend que d'une grande régularité, il réfulte de la roideur & par conféquent un effet qui, loin d'être pittorefque, eft mauvais & défagréable. Cependant en y réfléchiffant bien on trouvera que malgré la vérité de ce principe, l'application que nous en faifons n'eft pas jufte. Il eft certain que tout ce qui eft foumis à l'ordre & à la fymétrie, ne fouffre point d'irrégularité, fans qu'il perde de fon prix; mais cette régularité peut néanmoins être dérobée à l'œil par quelque moyen, lorfque cela eft néceffaire; de forte que, quoiqu'un jardin foit fymétrique des deux côtés, on n'eft pas obligé d'en faire voir toute la régularité: il fuffit d'en montrer un feul côté, & l'on peut cacher ou interrompre le refte d'une manière agréable, foit par un arbre, une colonne, l'aîle d'un édifice ou tel autre objet qu'on voudra. Cependant il ne faut pas conclure delà que des objets réguliers ne foient abfolument pas néceffaires dans un tableau; car c'eft fouvent par-là qu'on obtient un bon enfemble dans une compofition; mais on peut auffi faire juger du tout en préfentant feulement une partie à l'œil.

Je vais encore ajouter ici un exemple de la manière dont on peut interrompre la trop grande uniformité. Lorfque de chaque côté d'une porte ou d'une alcove, il y a une ftatue en pied, on repréfentera un homme affis près de l'une, ce qui produira déjà de la diverfité;

qu'on peut obtenir auſſi en faiſant tomber l'ombre d'un rideau ſur l'une de ces ſtatues. De même, ſi de chaque côté de la porte on met un bas-relief, on peut en couvrir une en partie par les figures qu'on repréſente dans le tableau, ce qui fera le même effet; ainſi qu'en mutilant en partie un des deux lions ou ſphinx qu'on place à l'extérieur de l'entrée d'un édifice. On ſait que le trône de Salomon étoit ornée de douze lions d'or; il n'eſt cependant pas néceſſaire qu'on les apperçoive tous, & ſix d'un des deux côtés ſuffiſent pour faire connoître qu'il doit y en avoir autant de l'autre; il ne faut même en montrer que deux ou trois en entier, pour ne faire voir les autres qu'en partie ou en raccourci; & c'eſt ainſi qu'on doit en agir dans toutes les occaſions ſemblables.

CHAPITRE IV.

De la manière de diſpoſer & de marier enſemble les marbres & les pierres de différentes couleurs, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices, ainſi qu'aux tombeaux, vaſes & termes dont on ſe ſert dans les repréſentations de bacchanales, &c.

IL n'y a point d'objet qui ne faſſe un bon effet lorſque la nature & l'art ſe trouvent réunis enſemble par une main habile; & quoique tous les hommes n'aient pas la vue aſſez exercée pour diſcerner les cauſes de cette beauté, ils n'y ſont cependant, en général, pas moins ſenſibles; de ſorte qu'on peut dire que la puiſſance de l'art eſt telle, que

toute admirable que ſoit la nature dans ſes productions, elles ne font cependant une profonde impreſſion ſur notre eſprit que par le ſecours de l'art.

La nature produit une infinité de beaux marbres & de belles pierres dont la variété des couleurs eſt étonnante; mais ce n'eſt que l'art ſeul qui les diſpoſe & les marie enſemble ſuivant leur rang & leur qualités; de ſorte que l'homme le moins inſtruit peut juger que cette diſpoſition eſt régulière & qu'elle ne peut pas être faite autrement ſans qu'il en réſulte de la confuſion.

Nous ſavons que le blanc eſt une couleur foible & douce, qui plaît à l'œil; tandis que le noir eſt, au contraire, une couleur dure, triſte & déſagréable. Il faut donc placer le noir deſſous le rouge, & ſur le rouge le blanc. Ces trois couleurs de pierre ſont les principales, & ne peuvent être diſpoſées autrement, ſuivant leur propriété & leur qualité, ſans qu'on n'intervertiſſe l'ordre de la nature & qu'on ne contrevienne aux règles de l'art. Mais, ſuivant leur rang & leur deſtination, on peut les employer en architecture de la manière ſuivante.

Pour l'ordre Toſcan, comme celui dont on ſe ſert pour le bas des édifices, le marbre noir.

Pour l'ordre Dorique, le vert.

Pour l'ordre Ionique, le jaune.

Pour l'ordre Romain ou Compoſite, le rouge.

Pour l'ordre Corinthien, le blanc.

Peut-être demandera-t-on, pourquoi je ne place pas le rouge avant le jaune, puiſque le rouge eſt, par ſa nature, une couleur plus ſombre que le jaune? Je réponds que c'eſt à cauſe que le rouge & le vert ſont contraires

dans leur effet; tandis que le jaune eſt propre au vert, puiſque le vert eſt compoſé du mêlange du bleu & du jaune.

Si par haſard il arrivoit qu'on fut obligé de placer entre deux pierres de la même couleur une autre, on pourra ſe ſervir de la variété ſuivante, qui paroît être le plus en uſage.

Entre le marbre noir c'eſt le jaſpe qui fait le meilleur effet. On peut auſſi y mettre du cuivre ou du bronze.

Entre le ſerpentin, qui eſt d'un vert brun, on peut ſe ſervir des mêmes ſubſtances qu'entre le marbre noir.

Entre le porphyre d'un rouge foncé, on emploiera le blanc.

Entre le marbre Africain, en partie rouge brun avec des veines noires, on placera le marbre de Piſe, avec des veines & des taches blanches.

Entre le granit jaunâtre tacheté de blanc, de la pierre griſe ou du marbre gris.

Entre le marbre avec des veines longues de diverſes couleurs, un autre tacheté; & ainſi du contraire.

Entre le jaſpe, le granit jaune ou le marbre Africain couleur de chair.

Voilà les principales couleurs de marbre & de pierre qu'on peut placer l'un ſur l'autre ou l'un à côté de l'autre pour produire un bon effet.

Le peintre qui s'occupe à rendre le marbre, doit ſurtout prendre garde au local où il le repréſente. Si l'endroit eſt vaſte, il peut mettre de la vigueur dans ſon ouvrage; mais lorſque le lieu eſt petit il doit le rendre d'un ton plus foible & plus vague, ſans quoi l'œil en

ſouffrira. Si le ſallon eſt garni de peintures, il eſt néceſſaire qu'il conſulte les gens de l'art, & ſur-tout le maître qui a peint les tableaux, afin qu'il ſache quelle couleur de marbre y fera le meilleur effet.

Près des peintures claires c'eſt le marbre d'une couleur obſcure qui convient le mieux ; & près des peintures ſombres il faut employer le marbre de Piſe, le jaſpe, & tous les autres qui ſont d'un jaune pâle ; mais ſi ces peintures ſont en camayeu, c'eſt-à-dire, d'une ſeule couleur, comme les bas-reliefs, ſoit en griſaille ou en cirage, la pierre bleuâtre fait alors le meilleur effet.

En voulant mettre diverſes couleurs de marbre enſemble, on peut les employer avec avantage à un portail, avec un ou deux rangs de colonnes, de la manière que je vais le dire.

Les baſes ainſi que les corniches des piédeſtaux peuvent être de marbre noir peu ou point tacheté ; le corps du piédeſtal, d'un rouge brun, avec beaucoup de taches & peu de veines ; les plinthes des colonnes & des pilaſtres blanches ; les colonnes d'un rouge pâle ou de marbre de Piſe, avec de grandes taches & veines blanches, égales des deux côtés ; les pilaſtres de même d'un rouge pâle, mais avec peu de taches ; les chapitaux blancs ; l'architrave noir comme les baſes & les corniches des piédeſtaux ; la friſe d'un rouge brun comme le corps des piédeſtaux ; la corniche de nouveau noir comme l'architrave ; ſi ſur la friſe il y a des ornemens en relief, tels que feuillages, figures d'enfans, triglyphies, têtes de bœuf écorchées, &c. il faut qu'ils ſoient blancs ; & dans le cas que la corniche ſoit ſurmontée d'une baluſtrade

ou

ou parapet, on peut le faire d'une couleur tout-à-fait différente, avec les piédeſtaux, ainſi que leurs membres, de marbre de Piſe, ou de tel autre qu'on voudra, dont les veines ſoient obliques; & les panneaux du milieu de marbre gris, ou de marbre blanc, s'ils ſont ornés de bas-reliefs. Les ſtatues ou les vaſes qui couronnent l'ouvrage doivent être également de marbre blanc.

Il eſt permis de changer & de varier cette diſpoſition ſuivant les circonſtances. On peut, par exemple, faire la friſe & les colonnes de marbre blanc, les ſoubaſſemens & les chapitaux dorés, avec les ornemens connus, tels que triglyphes, métopes, denticules, feuillages; le reſte peut demeurer comme je l'ai indiqué plus haut.

Dans une ſalle de marbre rouge, ou de quelque autre couleur, dont les moulures des ornemens ſont différens, ſoit plus larges ou plus étroites, on peut faire un frontiſpice ou une alcove de marbre blanc ou d'une autre couleur; mais dans le cas que les membres de l'architecture ſe prolongent le long de la pièce, il faut néceſſairement que le frontiſpice ou l'alcove ſoit de la même couleur que le reſte de la ſalle. Il eſt permis de faire le frontiſpice, l'alcove & la cheminée d'un autre ordre que n'eſt celui de la ſalle; ainſi, par exemple, quand la ſalle eſt de l'ordre Ionique, on peut faire le reſte de l'ordre Corinthien ou Romain. Il faut que le pavé correſponde avec le corps de l'architecture; c'eſt-à-dire que s'il y a des pilaſtres dans la ſalle, les bandes des carreaux doivent y aller aboutir, ſoit que les pilaſtres ſe trouvent loin ou près l'un de l'autre; car il eſt néceſſaire que les car-

reaux du pavé soient disposés de manière qu'ils forment par-tout une figure régulière, quand même plusieurs parties y manqueroient par la saillie de la porte, du frontispice, de l'alcove, &c; de même qu'un habile jardinier en agit avec les compartimens d'un parterre, dont l'un est rond, l'autre carré, un troisième octogone, &c; de sorte qu'il y règne toujours une parfaite uniformité qui se termine avec les plates-bandes. On est le maître de se servir au milieu du salon des figures ou des compartimens qu'on jugera à propos, & de la couleur qu'on voudra.

Dans les chambres ou galeries dont les côtés sont inégaux, on est obligé de séparer un côté de l'autre par quelque figure placée entre deux; cependant les bandes qui bordent les côtés doivent former par-tout une parfaite symétrie. S'il y a des colonnes sur les deux côtés de la galerie, il faut que les bandes du pavé se prolongent en travers de la galerie, d'une colonne à l'autre.

Passons maintenant aux tombeaux & autres monumens de différentes couleurs de marbre ou de pierre. Sur des sphinx, des lionnes, &c. de marbre blanc, un tombeau de serpentin ou de porphyre fait un bon effet, ainsi qu'un tombeau de porphyre sur une plinthe noire, s'il n'y a pas de figures pour la soutenir. Quand les supports sont de cuivre ou de bronze, on peut faire le tombeau de marbre noir; les tombes de pierre bleue peuvent être ornées de marbre d'Auvergne rosacé & violet, ou de porphyre, de cuivre & de bronze. Remarquez bien que le noir doit toujours être dessous, particulièrement lorsqu-

qu'il y a plusieurs couleurs placées les unes sur les autres, ainsi que je l'ai dit plus haut, en parlant des différens ordres d'architecture.

Les grands vases & les grandes urnes sont toujours du même marbre que leurs plinthes auxquelles ils tiennent, tant dans des niches que sur leurs piédestaux. La plinthe doit avoir exactement la même grandeur que la surface du piédestal sur lequel elle porte, sans être ni plus ni moins large.

Les termes de Priape, dont on se servoit anciennement dans les bacchanales, étoient presque toujours de bois, plutôt petits que grands & pointus par en bas, afin qu'on pût les transporter facilement & les fixer dans la terre, quand les satyres, les faunes & les bacchantes vouloient changer de demeure. Ces termes étoient quelquefois peints couleur de brique, & quelquefois ils étoient blancs, mais toujours barbouillés, autour de la bouche & sur la poitrine, de lie de raisins noirs.

Les poteaux ou colonnes itinéraires, appellés Hermès, qui ne changeoient point de place, étoient fort massifs & faits de pierre blanche. On les mettoit sur de grands tas de pierre, ou sur des piédestaux, afin que les voyageurs pussent les appercevoir à une grande distance.



CHAPITRE V.

De la manière de peindre les veines & les taches du marbre, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices ; & ce qu'il faut observer à cet égard.

LA beauté des tableaux d'architecture consiste dans la manière élégante & vraie de rendre les différentes especes de marbres & de pierres qui composent les fabriques; ce qu'on peut obtenir non-seulement par leur division, mais encore par leurs couleurs, particulièrement à l'extérieur des fabriques, qui ne demandent par tant de propreté que l'intérieur, étant plus exposé à l'intempérie des saisons, dont l'effet est visible en peu d'années, sur-tout lorsque ces édifices sont placés dans des lieux humides; de sorte que, si les pierres ne sont pas fort dures, il se détache par ci par là des morceaux des corniches & des autres parties saillantes.

On doit supposer que les fontaines souffrent beaucoup, & sont fort couvertes de mousse par l'eau qui y tombe; & il en est de même des tombeaux & des tombes, mais principalement des obélisques & des pyramides, dont les pierres ne sont pas aussi polies, & qu'on n'admire qu'à cause de leur grand massif & de leur forme; de manière qu'il n'est pas besoin que les pierres en soient toutes d'une même espèce ou d'une même couleur. On en voit donc de plusieurs sortes de pierres, soit de la première

conſtruction, ou parce qu'elles ont été remplacées par ſucceſſion de tems. Le ciment de ces monumens ſouffre ſur-tout beaucoup, ce qui fait que les pierres ſe détachent & tombent ; d'autres, d'une nature plus terreuſe & plus tendre, ſe trouvent plutôt détruites, & laiſſent par conſéquent des vuides où l'eau du ciel ſe raſſemble, & où il croît alors des herbes & des arbuſtes, qui, en ſe décompoſant, forment un limon verdâtre, qui, s'échappant par les lézardes, coule le long des pierres & leur communique ſa couleur.

Je hazarderai ici quelques réflexions ſur l'abus qu'on fait de ces ſortes de dégradations cauſées par la main du tems. Je ne conçois pas comment il eſt poſſible que des artiſtes ſe plaiſent à cette malpropreté, juſqu'à gâter non-ſeulement des ſtatues, des vaſes, mais des édifices entiers. Quand ce ſont des fragmens & des ruines, il n'y a pas de mal de les couvrir ainſi de mouſſe ou d'un limon formé de la décompoſition des feuilles des arbres, &c; mais il eſt ridicule d'en ſalir des ſtatues qui ne ſont point du tout mutilées, & qui ne ſe trouvent point placées ſous des arbres ou dans d'autres endroits où elles ſoient expoſées à recevoir cette eau verdâtre. Ils en agiſſent de même avec les fabriques qu'ils rempliſſent de ces taches, quoiqu'elles ſoient d'ailleurs auſſi entières que ſi elles ne venoient que d'être conſtruites. Il faut donc bien prendre garde de ne pas commettre en cela de contre-ſens ; & il eſt néceſſaire de remarquer ſi les objets qu'on veut ainſi dégrader, doivent être vus de près ou de loin, afin de les rendre d'une manière plus foible & plus vague, à raiſon de la diſtance. On doit obſerver encore que c'eſt

toujours du côté du nord que les édifices ſont les plus expoſés aux intempéries de l'air, & ſouffrent par conſéquent le plus, ainſi qu'on peut le voir aux anciens monumens d'architecture, dont les ouvrages de ſculpture ſont tellement dégradés qu'il n'eſt pas poſſible d'en diſtinguer davantage les figures.

Je ne parle ici de cette manie de couvrir les monumens des arts de mouſſe & de limon, que pour en condamner l'abus; ſur-tout quand on ne voit pas la cauſe qui peut avoir produit cet effet; car alors ces reſſources ne tiennent plus à l'art, mais ſont le fruit du caprice & de l'obſtination, dont les vrais connoiſſeurs ſont révoltés. Mais retournons à notre objet.

On ne peut certainement que louer les peines que prend un peintre d'indiquer la nature des pierres, ainſi que leurs veines & leurs taches, lorſque cela eſt exécuté avec jugement & diſcrétion, ſuivant les règles de l'art. Je dis que cela eſt louable, quand on entend bien la perſpective, ſans quoi l'on court riſque de ſe rendre ridicule.

Les parties intérieures des fabriques, qui ne ſont pas tant expoſées aux inclémences de l'air, ne ſe dégradent pas ſi facilement que les parties extérieures. Le ciment en dure auſſi plus long-tems, ce qui fait qu'elles demeurent plus entières & plus pures; de ſorte qu'on peut à peine appercevoir les joints & les arêtes des pierres, & que tout ne paroît qu'un ſeul bloc. Il faut par conſéquent éviter avec ſoin le défaut de quelques peintres qui donnent des veines & des taches à leurs ouvrages, & les diviſent enſuite en pluſieurs rangs de pierres; de manière

qu'une ſeule veine ou tache ſe prolonge ſouvent dans deux ou trois pierres : ce qui eſt cauſe qu'on ne peut pas ſe faire illuſion ſur ces ſortes de peintures qui s'écartent abſolument de la nature & de la vérité. Je penſe donc que la meilleure méthode eſt de commencer par partager l'ouvrage dans le nombre de blocs de marbre ou de pierre qu'on jugera à propos, pour enſuite en diſpoſer les taches & les veines, afin qu'on puiſſe diſtinguer celles qui ſont naturelles de celles qui ne ſont qu'accidentelles.

Les fabriques de marbre font un bel effet, lorſque l'architecture & les ornemens en ſont de bon goût ; & cela auſſi bien en peinture que dans la nature même ; ce qu'il faut attribuer à la régularité & à la ſymétrie, ſans leſquelles il ne peut y avoir rien de beau ni d'agréable.

Un bon architecte prend ſoin de diſpoſer les pierres de ſon édifice de manière qu'il en réſulte une bonne harmonie, en plaçant les marbres tachetés & veinés à l'endroit qui convient le mieux. Par exemple, dans un portail avec deux colonnes, il faut que les taches ſe trouvent en oppoſition, c'eſt-à-dire qu'elles aillent obliquement de dehors en dedans, ou de dedans en dehors. On doit en agir de même avec les pilaſtres, & toutes les parties doubles ; afin que le tout offre une parfaite régularité à une certaine diſtance ; en cherchant à faire enſorte que les colonnes ſoient à-peu-près également tachetées, pour que l'œil reſte tranquille & ne ſoit pas plus attiré d'un côté que de l'autre. Pour l'architrave, la friſe & la corniche, on choiſira des pierres dont les veines ſoient diſpoſées perpendiculairement, afin de pouvoir mieux diſtin-

guer ces membres; ce qui ne peut pas avoir lieu quand les veines ſe prolongent dans le même ſens que les moulures.

Il nous reſte à obſerver, relativement à la marbrure des colonnes, qu'il faut que les veines & les taches doivent recevoir la plus forte lumière ſur les parties qui ont le plus de rondeur & de relief, afin de venir par là au ſecours de la peinture qui n'offre qu'une ſurface plate & unie; ce qui n'eſt pas néceſſaire dans la nature, puiſque les objets y ſont réellement ſaillans & ronds. Il ne réſulteroit donc pas un bon effet, ſi les veines & les taches les plus obſcures ſe trouvoient ſur les parties les plus foibles; car ce ſeroit abſolument manquer le but qu'on doit ſe propoſer.

Figurez-vous de voir une longue muraille partagée en trois panneaux ou compartimens, à chaque côté deſquels il y ait quatre colonnes. Il faut que les deux premières ſe trouvent en contraſte; & les veines en doivent être ou parallèles avec l'horizon, ou ſe prolonger diagonalement les unes vers les autres, en allant de dedans en dehors, ou de dehors en dedans. Il en eſt de même des deux autres colonnes, & ainſi de ſuite.



CHAPITRE

CHAPITRE VI.

Des Ruines.

JUSQU'ICI j'ai parlé de la beauté & de la régularité des fabriques entières & bien conſervées ; il eſt tems de faire maintenant quelques obſervations ſur les ruines, partie qui, ſelon moi, n'eſt pas moins intéreſſante que celle que je viens de traiter.

Je me ſuis quelquefois étonné de ce que parmi les peintres d'hiſtoire & de payſage, qui emploient des fabriques dans leurs tableaux, il y en ait ſi peu, ſurtout parmi les derniers, qui en repréſentent d'entières & de bien conſervées. Ils ne s'occupent que de ruines, de murs dégradés & de monceaux de pierres ; & cela ſans doute parce qu'ils ne ſe donnent pas la peine d'étudier les admirables monumens anciens de l'art, qui leur fourniroient les moyens de produire de belles choſes : négligence impardonnable, & qui ne peut être attribuée qu'à leur ignorance & au peu d'émulation qu'ils ont d'obtenir les éloges des vrais connoiſſeurs.

C'eſt une erreur que de croire, comme on le fait en général, que les ruines ne demandent pas tant de ſoin & d'attention que des fabriques entières; car il faut qu'il règne dans les unes, auſſi bien que dans les autres, une juſte proportion & une bonne ſymmétrie. Il y en a qui, en renverſant une partie de l'édifice, mêlent parmi les ruines des

fragmens de chapiteaux, de corniches, de frifes, &c. d'un autre ordre d'architecture que ceux de la partie de l'édifice qui refte encore fur pied ; ce qu'ils cherchent à juftifier, en difant que perfonne ne fera affez curieux pour fe donner la peine d'examiner s'il y a quelque partie qui ne fe rapporte pas avec le refte. Mais cette raifon eft pitoyable, felon moi, & je ne puis comprendre comment il y a des artiftes affez dépourvus de bon fens pour raifonner ainfi ; puifqu'il n'en coûte pas davantage pour bien faire, que pour agir ainfi contre la raifon & contre la vérité ; puifqu'il faut auffi bien employer la règle & le compas pour l'un que pour l'autre. Si une belle ruine fert à orner un fite, quel effet ne doit donc pas y produire un magnifique édifice à qui rien ne manque ? Qu'on ne penfe néanmoins pas que je me déclare abfolument contre l'emploi des ruines dans un payfage, ou que je cherche à détourner les artiftes de s'occuper de cette partie ; je veux feulement faire entendre qu'on ne doit pas négliger de bien étudier les monumens d'architecture qui nous reftent des anciens, & fur-tout de chercher à nous inftruire parfaitement de la forme élégante qu'avoient les fabriques avant qu'elles fuffent dégradées par la main du tems.



CHAPITRE VII.

Des pricipales observations à faire quand on veut peindre les ornemens d'un sallon, & des appartemens en général.

LE premier soin, dans ces sortes de travaux, consiste à mettre une parfaite régularité dans la division des différens membres de l'architecture, sans jamais y contrevenir, sous quelque prétexte que ce puisse être; & lorsqu'on y est absolument forcé, on doit le faire avec une grande circonspection, & toujours à l'avantage de l'architecture, comme objet principal.

En second lieu, il faut que les peintures, de quelque genre quelles puissent être, contribuent à la beauté & à l'élégance de l'architecture; je parle ici de la jaspure & de la marbrure de la boiserie.

Troisièmement, les ornemens qu'on veut peindre doivent se rapporter avec ceux de l'appartement, & du même ordre d'architecture qui y règne.

Quatrièmement, les peintures des panneaux, des niches, &c. doivent être exécutées avec art, de manière qu'elles ressemblent parfaitement à ce qu'on veut quelles représentent, soit tapis de haute-lice ou la nature même; les premières par leurs bordures, & les secondes par le ciel ou le soleil, dont la lumière doit par-tout être égale à celle de la chambre.

Cinquièmement, on doit se garder de représenter dans

une chambre trois différentes parties du jour ou davantage, pas même pour des sujets d'hiſtoire, à moins que les peintures ne ſoient faites en manière de tapis de haute-lice.

Sixièmement, il ne faut jamais renfermer de bas-reliefs de marbre blanc dans des cadres de bois; car cela eſt tout-à-fait contraire à l'uſage & à la vraiſemblance.

Enfin, comme l'excès nuit ſouvent à la majeſté d'un édifice, l'artiſte doit éviter avec ſoin les petits détails dans les diviſions des ornemens; & les figures dont on peut ſe ſervir pour des ſujets d'hiſtoire, ne doivent pas avoir plus de trois ou quatre pieds de hauteur, quelque grand que ſoit le champ ſur lequel on les emploie. Dans les peintures en manière de haute-lice, les figures plus grandes que nature font un mauvais effet qui ne peut être juſtifié par aucun prétexte; car dans un petit endroit elles paroiſſent monſtrueuſes, & ſemblent en retrécir un grand.

Il ſeroit à déſirer que les amateurs & les riches qui font faire de ces ſortes d'ouvrages, euſſent quelques connoiſſances de l'art, ou qu'ils s'en rapportaſſent du moins aux artiſtes, qui doivent êtres libres de ſuivre leurs idées.

Il y a peu d'artiſtes qui donnent aux ornemens intérieurs d'un édifice tout le ſoin qu'ils devroient, ſoit pour l'élégance & pour la magnificence, ou même pour l'utilité; ainſi qu'on peut s'en convaincre par les ouvrages de pluſieurs célèbres maîtres anciens, où l'on voit que tout eſt ſimple & meſquin. Quelquefois même on voit une grande compagnie de gens de tout âge & de tout ſexe, dans un endroit où il n'y a que les quatre murs, ou tout au plus

une eſpèce de rideau, dont on ne voit ni l'utilité ni le but. Les ornemens en feuillage ſe trouvent rarement dans leurs ouvrages, & quand il y en a, ils ſont employés d'une manière ſi peu convenable & ſi éparpillée, qu'on doit plutôt les regarder comme produit, par le caprice, que pour ſervir d'ornement : preuve convaincante que ces artiſtes ignoroient également la nature & la convenance de ces objets.

Il eſt certain que les anciens Grecs & Romains ne furent pas dans le commencement auſſi magnifiques ni auſſi ſomptueux dans leurs meubles qu'ils le furent dans la ſuite; & il eſt à croire qu'il y avoit une différence entre les patriciens & les plébeyens, tant dans leurs édifices, que dans leurs meubles & leurs vêtemens. Les premiers ſe ſervoient d'uſtenſiles d'argent pour leur table, les autres de poterie ou de bois peint. Chez les uns on trouvoit des ſtatues, des buſtes, des bas-reliefs, des peintures, &c; chez les autres, on voyoit les murailles nues. En vérité, je ne puis aſſez m'étonner quand je me rappelle l'abſurdité de mes premieres conceptions : ſouvent j'ai repréſenté l'hiſtoire d'un roi ou d'un prince dans une écurie ou dans une chaumière, & quelquefois auſſi le contraire.

Il y en a qui penſent qu'anciennement les ſiéges n'étoient pas en uſage, & que les hommes s'aſſeyoient ſur des couſſins par terre, ainſi que cela ſe pratique dans l'Orient, ou qu'on ſe mettoit ſur des couches. J'ai vu un tableau où Didon étoit repréſentée dans un ſuperbe ſallon, aſſiſe ſur une eſtrade couverte d'un tapis, tenant le jeune Aſcane ſur ſes genoux, avec Enée à ſes côtés; ſes femmes étoient aſſiſes ça & là dans le ſalon pareillement ſur des

couffins par terre, où il y avoit auffi un tapis. Je fus fur-tout étonné de voir, dans un coin du tableau, une grande table ronde couverte de toutes fortes de mets, tandis qu'il n'y avoit pas un fiége pour s'y affeoir. Je demandai donc au peintre pourquoi fes perfonnages n'étoient pas affis fur des fiéges ou des bancs; ou fi l'hiftoire difoit qu'ils devoient ainfi fe trouver par terre? Je reçus pour réponfe, que dans ce tems là on ne connoiffoit pas encore d'autre manière de s'affeoir. Je lui fis alors la queftion fi ces perfonnages feroient donc obligés de manger debout, puifque le dîner fe trouvoit fur une table fort haute? ce qui lui fit comprendre fon erreur; mais il chercha néanmoins à l'excufer, en difant qu'ils feroient ufage pour cela d'une couche placée contre le mur. Cette idée n'auroit pas été tout-à-fait mauvaife, fi cette couche n'avoit pas été droite, tandis que la table étoit ronde. Je n'ajoutai plus rien, pour ne pas augmenter la confufion de cet artifte.

D'autres ont commis de femblables fautes; comme, par exemple, celui qui, en repréfentant le facrifice d'Abraham, donna à ce patriarche un cimeterre recourbé, avec un fourreau droit pendu à fon côté.

Je fuis tombé moi-même dans une pareille bévue, en repréfentant l'hiftoire d'Hercule filant auprès d'Omphale, dans le tems que mon ardeur pour la compofition étoit plus grande que mon intelligence. J'avois vu dans un deffin de Bartholet qu'Hercule étoit plus grand qu'aucune des femmes. Je le repréfentai donc auffi d'une grandeur gigantefque vêtu d'habits de femme avec des manches ferrées autour du

poignet, (ainſi que Merian a repréſenté, dans ſa chronique hiſtorique, Sardanapale parmi les femmes) avec une quenouille à ſon côté, un fuſeau à la main, & un collier de perles autour du col; & pour faire voir que c'étoient les habits d'Omphale dont il étoit vêtu, je la placai à côté de lui tout-à-fait nue. Je laiſſe au Lecteur à juger ſi ces vêtemens peuvent avoir été propres à Omphale, n'étant ni trop courts ni trop étroits pour Hercule, qui étoit au moins une fois plus grand que cette Reine de Lydie. Mais dans la ſuite j'ai mieux obſervé les convenances.

Ces fautes ne doivent être attribuées qu'à l'ignorance, ou à la mauvaiſe inſtruction qu'on donne, en général, aux éleves, ſur-tout pour tout ce qui à rapport à l'ornement d'une compoſition, dont peu d'artiſtes connoiſſent toute l'importance, tant pour l'intérieur que pour l'extérieur des fabriques.

On peut étudier cette partie dans les ouvrages des anciens maîtres & prendre leurs idées pour les employer avec intelligence. Le célebre Pouſſin, dans ſon Moyſe ſauvé des eaux, a repréſenté le Nil par le dieu de ce fleuve, & cela avec raiſon, ainſi que je le ferai voir dans le chapitre où je prouverai qu'il eſt permis aux peintres de repréſenter les choſes ſpirituelles & inanimées ſous des formes humaines. Mais il eſt ridicule, ſelon moi, de placer la figure de ce fleuve accompagné de tout ſes attributs ſur le bord de l'eau, lorſqu'on fait voir Narciſſe qui ſe contemple dans l'onde; & cela en s'appuyant ſur l'exemple du Pouſſin. Si du moins le peintre, qui a repréſenté ainſi Narciſſe, n'avoit pas montré le ſphinx

& les enfans du Nil, on pourroit encore lui paſſer le reſte. L'idée de Teſta n'eſt pas moins ridicule lorſqu'il repréſente Achille qu'on plonge dans le Styx, tandis qu'on voit Téthis couchée dans une galerie ouverte, avec le berceau du nouveau né près de ſon lit.

Pour ce qui eſt des ornemens mobiles, nous remarquerons qu'il n'eſt pas naturel de repréſenter Marc-Antoine & Cléopatre dans toute leur grandeur & magnificence ſans gardes ni ſuite, comme s'ils étoient à un repas particulier, tandis que nous ſavons qu'ils étoient toujours accompagnés d'une cour nombreuſe. Peut-on auſſi, ſans manquer aux convenances, fair voir le Chriſt couché dans une creche, accompagné de S. Joſeph & de la Vierge, & adoré des trois rois, & cela dans une étable remplie de fourages, avec un fléau, un van & d'autres inſtrumens d'agriculture, ſans qu'il y ait un ſeul habitant de la campagne: & qui plus eſt, une des principales figures entièrement armée, excepté la tête qui eſt nue, ſans qu'on apperçoive nulle part ſon caſque?

Il n'eſt pas mal-apropos (quoique cela paroîtra peut-être mauvais & ridicule) de mettre près d'un lit où une perſonne eſt couchée, un pot de chambre, & même une lampe, ſoit allumée, ſoit éteinte, ainſi que tous les autres objets qui peuvent ſervir à faire connoître ce que le ſujet doit repréſenter.

Il paroît donc par ce que je viens de dire qu'un bon maître ne doit point négliger la partie des ornemens ou acceſſoires, puiſqu'il eſt auſſi mauvais d'omettre des choſes néceſſaires, que d'en ajouter qui ſont gratuites & inutiles.

CHAPITRE

CHAPITRE VIII.

Des tableaux qui conviennent le mieux dans les différens appartemens d'un édifice.

LES tableaux ſont, en général, par leur nature, leur propriété & leur uſage, deſtinés à amuſer & à occuper l'eſprit par la diverſité des objets qu'ils offrent à la vue, tels que figures, payſages, fabriques, &c.

La nature des tableaux conſiſte à rendre avec vérité les objets qu'ils repréſentent; de manière qu'ils tiennent lieu de la choſe, quand celle-ci nous manque.

Leur propriété eſt de ſe trouver placés dans les endroits qui leur conviennent; & l'on ne peut pas les changer de place ſans en détruire la vraiſemblance.

Quant à leur uſage, il dépend des circonſtances & des endroits où l'on veut les placer,pour ſatisfaire le goût du propriétaire. Ils doivent d'ailleurs être rendus avec vérité & avoir un parfait rapport avec l'ordre de l'architecture du local, & les ornemens qui y ſont employés.

Comme ce que je viens de dire pourroit ne pas paroître clair à tous les Lecteurs, je vais expliquer mes idées le mieux qu'il me ſera poſſible. Je dis donc, qu'il ne ſuffit pas qu'un peintre faſſe à la hâte les tableaux deſtinés à un appartement, & qu'il y mette les premieres ideés qui lui vienent dans l'eſprit, ou les objets dont l'exécution lui eſt la plus facile; car il faut qu'il obſerve bien ſi cela convient au local & peut y faire un bon effet. Mais pour opérer avec certitude, il eſt néceſſaire qu'il

commence d'abord par consulter l'architecture du lieu, ensuite l'état & la condition du propriètaire, la nature du bâtiment même, & celle de tous les appartemens qui s'y trouvent.

Qu'il considére donc : 1° Si le propriètaire est un prince, un militaire, un magistrat ou un négociant. 2°. Si c'est un édifice public, tel qu'un hôtel de ville, une église, un palais; ou bien la maison d'un simple particulier. 3°. Si c'est un salon, une salle, une chambre à coucher, une antichambre, un cabinet, &c.

Voilà pour ce qui concerne les observations générales à faire, rélativement à l'architecture. Mais en élevant un palais pour un prince, les appartemens en doivent être autrement disposés que pour un hôtel-de-ville ou pour la maison d'un particulier; car dans un hôtel-de-ville, par exemple, on trouve beaucoup d'appartemens destinés à des objets qui n'ont jamais lieu dans un palais; ainsi qu'on peut s'en convaincre par le superbe hôtel-de-ville d'Amsterdam, dont l'architecte à su disposer d'une manière merveilleuse tous les appartemens suivant leur destination; & il n'a pas été moins attentif, ainsi que les peintres, à en bien distribuer & placer les tableaux, qui, de même que les ouvrages de sculpture, sont parfaitement analogues à l'usage auquel chaque appartement est consacré; de manière que par ces ornemens on peut savoir la destination de chaque pièce, ainsi qu'on reconnoît par l'usage de chaque chambre ce que doivent signifier les ouvrages de peinture & de sculpture qu'on y voit.

Il est donc essentiel de bien observer la nature de l'appartement qu'on veut décorer par les productions de l'art.

Ainſi, par exemple, il convient de mettre dans un veſtibule des bas-reliefs en griſaille, ou des trophées d'armes peints d'après nature.

Dans une antichambre, deſtinée aux domeſtiques & aux perſonnes qui viennent pour recevoir les ordres du maître, on doit de même employer des ornemens en griſaille, qu'on peut quelquefois entremêler de fleurs, mais en petite quantité.

Dans une ſalle d'audience, il faut mettre des tapiſſeries de haute-lice, ou des peintures avec des figures grandes comme nature, de quelque beau ſujet d'hiſtoire propre à être repréſenté dans l'intérieur d'un édifice.

Dans le ſalon de compagnie d'une femme, ce ſont les payſages & la nature morte, tels que fleurs, fruits, &c. qui conviennent le mieux. On peut auſſi y repréſenter des allégories morales, tirées de ſujets honnêtes, & dont les figures ſoient drapées avec décence.

Pour une chambre deſtinée à l'éducation des enfans, on prendra des bas-reliefs ou des peintures allégoriques propres à former l'eſprit & le cœur. On peut y ajouter des fruits, des fleurs, des oiſeaux & d'autres objets ſemblables.

Dans une galerie, ſervez-vous de tous les attributs de chaſſe repréſentés d'après nature.

Dans les appartemens d'en-haut, ce ſont les payſages & les perſpectives qui font le meilleur effet.

Dans la chambre à coucher du maître & de la maîtreſſe de la maiſon, on peut employer de beaux portraits & d'enfans nuds peints d'après nature.

Dans la chambre à coucher des enfans, repréſentez des feuillages & des feſtons de fleurs.

Un cabinet d'étude peut être orné de buſtes de grands hommes, de philoſophes, &c, peints en manière de marbre gris.

Dans un pavillon placé au bout d'un jardin, qui eſt un lieu deſtiné à la récréation & à l'amuſement, ce ſont les bacchanales, les jeux champêtres, les danſes, les chûtes & les jets d'eau qui conviennent le mieux.

Paſſons maintenant aux décorations des devants de cheminée & des deſſus de porte de chaque appartement.

Au-deſſus de la cheminée d'une ſalle à manger, on peut repréſenter Comus, le dieu des feſtins, accompagné du Goût & de l'Odorat, & au-deſſus de la porte, la Joie & l'Abondance.

Pour devant de cheminée d'un ſalon de compagnie, on prendra la Décence ou l'Autorité, accompagnée de Pallas ou de la Vertu & de l'Honneur; & pour deſſus de porte, l'Eſprit ou le Génie.

Dans le ſalon de compagnie d'une femme, il faut orner la cheminée de la figure de la Modeſtie, accompagnée de l'Obéiſſance & de l'Application, & le deſſus de porte de celle de la Fidélité.

Pour un ſalon deſtiné à la jeuneſſe, on prendra, pour devant de cheminée, la Jeuneſſe ſuivie de la Grace & de l'Eloquence; & pour deſſus de porte la Joie ou le Plaiſir.

Dans une chambre pour les enfans, ſervez-vous pour devant de cheminée de l'Education, avec l'emblême d'un jeune arbre attaché à une perche; & pour deſſus de porte l'Obéiſſance.

Au-deſſus de la cheminée d'une chambre à coucher, on peut placer le Repos, & au-deſſus de la porte la Sécurité.

La cheminée d'un cabinet d'étude doit être ornée de la figure de la Sageſſe ou de la Science; avec Harpocrate pour deſſus de porte

Dans un veſtibule, au-deſſus des portes qui conduiſent de chaque côté aux appartemens, on repréſentera la Clémence ou la Bonté & la Vigilance, & entre deux, ſur le mur, l'Economie.

Audeſſus de la porte de la paneterie, mettez l'Abondance.

Au-deſſus de celle du buffet, un Silene.

Au-deſſus de celle de la fruiterie, Pomone.

Au deſſus de celle des lieux d'aiſance, Momus riant.

Au-deſſus de celle du jardin, Flore & Pomone.

Au-deſſus de celle de l'écurie, un cheval, ou des objets relatifs à l'art de l'équitation.

Dans une orangerie, entre les poëles, les figures des perſonnes qui, ſuivant les poëtes, ont été changées en arbres & en plantes, comme Dryope, Myrrha, Daphné, &c.; & au-deſſus de la porte, en dedans, Apollon, & en dehors Diane.

Afin de ne laiſſer rien ignorer au jeune artiſte, nous parlerons auſſi des tableaux à placer, pendant l'été, deſſous la cheminée dont on peut varier les ſujets à l'infini, à cauſe qu'on ne s'en ſert que lorſqu'on ne fait plus de feu; de ſorte qu'on n'eſt pas borné à l'allégorie de cet élément ſeul. Le Printems, l'Eté & l'Automne nous fourniſſent donc ici matière à une grande diverſité d'objets agréables, tels que ſtatues, buſtes, bas-reliefs & autres ornemens,

comme vaſes, pots à fleurs, corbeilles remplies de fleurs & de fruits, inſtrumens de muſique, globes, &c. On peut auſſi repréſenter les cheminées ouvertes avec des portes ou ſans portes; ainſi qu'avec deux battans ou avec un ſeul; ou bien on peut y mettre les perſpectives & les vues qu'on voudra, comme des parterres de fleurs, une place publique avec des jets d'eau, une rue bordée de fabriques, un boſquet, une avenue d'arbres, une bibliothèque, & mille autres objets ſemblables, pourvu qu'ils ne répètent rien de ce qu'il y a déjà dans la chambre. Mais il faut prendre garde que ces tableaux aient un horizon naturel, c'eſt-à-dire haut & avec peu de ciel, afin de pouvoir y donner plus de profondeur. On peut auſſi ſe ſervir de la vue d'un corridor ou du paſſage d'une chambre à une autre, de quelque manière que ce puiſſe être, pourvu qu'on reſte dans l'intérieur de l'édifice; mais ſi l'on veut repréſenter des vues extérieures, il eſt néceſſaire, pour les rendre plus naturelles, d'y faire voir une porte. Et comme il arrive ſouvent que ces tableaux ne ſont pas bien favorablement éclairés & ſe trouvent dans l'ombre par la grande ſaillie du chambranle de la cheminée, il faut avoir ſoin de les exécuter en conſéquence, afin qu'ils ne reſſemblent pas à des peintures, mais à la nature même.

Il ne ſera ſans doute pas inutile de donner ici l'idée de quelques-unes de ces compoſitions, en faveur des jeunes artiſtes qui n'ont pas l'imagination fertile.

1°. Le Printems ou Flore avec un viſage gai & riant, tenant une corbeille pleine des fleurs printanières deſſous le bras gauche. De ſa main droite elle lève un peu ſa

draperie par derrière. Son pied gauche eſt poſé ſur une marche, un peu plus bas que le pied droit, qu'elle porte levé en avant. Son ſein eſt un peu tourné vers la lumière. Par derrière, dans un lointain bas, on voit un parterre de fleurs avec des vaſes. On pourroit auſſi repréſenter derrière Flore une figure dans l'ombre qui monte l'eſcalier, afin de faire mieux fuir le lointain, & détacher plus fortement la figure de Flore, qui doit être d'une grandeur convenable à la place où elle ſe trouve; de ſorte que ſi ce ne peut pas être une femme faite, il faut y mettre une jeune vierge; & ſi ſon viſage ſe trouve dans l'ombre du chambranle de la cheminée, tâchez alors de vous ſervir avec avantage des reflets. On peut repréſenter ce même ſujet avec des enfans.

2°. L'Eté, ou Pomone aſſiſe avec une corbeille pleine de fruits ſur ſes genoux; dans le lointain on voit des amours occupés à cueillir & à raſſembler des fruits & des fleurs.

3°. L'Automne, ou Bacchus repréſenté ſous une arche ou porte ornée de ſarmens de vigne & de grapes de raiſins; &, ſi l'on veut, près de lui, un jeune ſatyre avec une coupe à la main. Ce ſujet peut auſſi être rendu par des enfans.

4°. *Antheros*, ou l'amour des ſciences, ſous la figure d'un jeune homme, la tête ceinte de laurier, placé ſur le ſeuil d'une porte, avec une longue flèche ou un flambeau à la main ſur lequel il s'appuie; tandis que de l'autre main il montre l'intérieur d'une bibliothèque, où l'on voit un aſtrolable & un globe, avec une lyre pendue contre la muraille. Sa draperie pourpre eſt attachée ſur ſes deux

épaules ; ſon regard eſt agréable & majeſtueux ; il a la bouche ouverte comme s'il invitoit le ſpectateur à entrer dans la bibliothèque. Il eſt placé du côté gauche contre la porte qui eſt à moitié dans l'ombre contre le lointain, de ſorte qu'il s'en détache avec beaucoup de force. Sa tête & le bas de ſon corps ſe préſentent de face, avec la poitrine tournée vers la lumière. On peut repréſenter ce ſujet à la droite ou à la guache, comme on le voudra, de même que ceux dont j'ai parlé plus haut.

5°. On voit ici Cupidon ou l'Amour avec un air riant & gai, tenant une bouteille d'une main & une coupe de l'autre ; tandis qu'un autre amour range des verres & d'autres uſtenſiles propres à une collation, ſur une petite table à trois pieds. Dans le fond on peut faire voir un caveau rempli de tonneaux & éclairé par une lampe ou par une chandelle ; on peut auſſi prendre pour cela la partie d'un pavillon, d'un jet d'eau d'une galerie &c.

6°. Pour cette compoſition je me ſers d'une ſerénade exécutée par trois jeunes gens ; le premier habillé en polichinelle avec une cornemuſe, un hautbois ou une flûte ; le ſecond en arlequin, avec un violon ; le troiſième en ſcaramouche, avec une guitare : tous trois dans l'attitude qui leur eſt propre. Arlequin adoſſé contre le côté droit de la porte, tient le violon contre l'oreille, dans une attitude fort roide ; polichinelle, qui eſt de l'autre côté de la porte avec la flûte à ſa bouche, jete la tête un peu en arrière & regarde le ſpectateur en riant, de manière qu'on voit toutes ſes dents ; tandis que ſcaramouche, placé au milieu, porte la guitare deſſous le bras, avec la tête tout-à-fait enfoncée entre les épaules, Il ſemble

ſemble écouter avec attention, en tenant l'index ſur le bout de ſon nez, & les genoux ſerrés l'un contre l'autre. Derrière ces figures on peut faire voir au-deſſus de l'eau, & dans l'ombre, une baluſtrade, ſur laquelle eſt aſſis un ſinge. Sur l'eau il y aura des gondoles avec des perſonnes maſquées ; ou bien on ſe ſervira d'une rue ou de telle autre perſpective qu'on jugera à propos.

Comme la largeur de l'ouverture, dont il eſt ici queſtion, ne doit pas être fort grande, on peut, en fermant plus ou moins la porte, ou en plaçant quelque choſe entre deux, tirer plus d'avantage de l'ombre, ſi le ſujet le demande. Il ne faut tout au plus placer qu'une figure & demie dans la lumière, la troiſième doit ſe trouver dans l'ombre ; les couleurs feront le même effet. Ces eſpèces de peintures ne doivent pas être lechées, mais exécutées d'une manière hardie, & le clair-obſcur doit en être vigoureux. Voilà pour ce qui regarde les vues extérieures ; nous allons maintenant donner l'idée de quelques compoſitions propres à repréſenter des cheminées qui ſont fermées.

1°. Un vaſe de marbre blanc, d'or ou d'argent, ou dont la panſe eſt d'or, & dont le col & le pied ſont de lapis, dans une niche de marbre rouge ou de porphyre ; les jambages doivent être d'un marbre plus clair, & ornés de feſtons de feuillages avec quelques fleurs. Il faut que ces feſtons ſoient fort larges & fort remuans, afin d'interrompre le fond clair, pour que le vaſe, de quelque matière qu'il puiſſe être, faſſe un plus grand effet.

2°. Un buſte de marbre blanc repréſentant Bacchus

couronné de pampres & de grapes de raiſins, ou de mures avec leurs feuilles. De chaque côté, ſur une pierre bleue, des feſtons de raiſins blancs & noirs, entremêlés de quelques inſtrumens analogues au ſujet, tels que cymbales, crotales, tambours-de-baſque, chalumeaux, &c. Le buſte eſt ſur un piédeſtal de marbre de Piſe, dans une niche, comme le précédent; cette niche doit s'élever autant qu'il eſt poſſible, afin que le buſte puiſſe avoir toute ſa hauteur; mais ſi la cheminée & la niche ne permettent pas qu'on y mette un buſte de grandeur naturelle, il faut alors en faire un adoleſcent; & ſi l'on retranche le piédeſtal, on peut placer de même le buſte dans une niche; mais dans ce cas il doit être d'un tiers moins grand. On peut mettre auſſi alors deſſous la niche un bas-relief de foible ſaillie, d'une pierre griſe ou autre, ou un feſton de feuilles de pin mêlées ça & là de quelques fleurs de couleurs vives & belles.

3°. Le buſte d'Apollon, avec des inſtrumens de muſique de chaque côté, ſoit en ſculpture ou d'après nature. Deſſous la niche, un panneau carré, avec un flambeau & un carquois attachés enſemble en ſautoir par une guirlande de laurier en bas-relief. Parmi les inſtrumens on mêlera des branches de laurier & d'olivier, s'ils ſont repréſentés d'une manière naturelle; & s'ils ſont en ſculpture, on y mêlera des rouleaux de papier avec des figures géométriques & autres ſemblables, qui font un meilleur effet dans les bas-reliefs que dans les peintures d'après nature.

4°. Une niche profonde dans laquelle on fera voir une table avec un pied élegant d'un beau bois doré en

quelques endroits. Sur la table on mettra différens objets analogues au local ou au goût du propriétaire, tels que fleurs, fruits, inſtrumens de muſique, &c.

5°. Pour cette dernière compoſition on prendra un bas-relief de marbre couleur de chair avec un fond bleu, repréſentant un enfant aſſis & occupé à faire des bouteilles de ſavon; autour du bas-relief on mettra une moulure de marbre blanc, & par deſſous un feſton de fleurs.

CHAPITRE IX.

Deſcription de pluſieurs tableaux convenables aux cinq ordres d'architecture.

COMME il n'y a pas de meilleure méthode de décrire de beaux appartemens que celle qui nous repréſente les objets comme ſi on les avoit réellement ſous les yeux, je vais l'employer ici pour donner une deſcription complete de chaque ordre d'architecture, dans l'eſpérance de faire concevoir tout d'une manière auſſi diſtincte au Lecteur que je crois m'en être formé l'idée dans mon eſprit. Qu'on daigne donc donner quelque attention aux particularités dans leſquelles je vais entrer, parce que toutes les parties tiennent ſi intimement les unes aux autres qu'en négligeant la moindre, toute la chaîne ſe trouve rompue, ſans qu'on puiſſe ſe former une véritable idée de l'enſemble.

Nous diviſerons cette deſcription en cinq parties, c'eſt-à-dire, en cinq appartemens, & nous placerons dans chacun

des tableaux qui peuvent ſervir à faire connoître la nature, les dimenſions & les autres qualités de chaque ordre d'architecture. Comme l'ordre Toſcan, eſt ſimple & maſſif tant dans ſon enſemble que dans chaque partie en particulier, nous nous ſervirons ici de la fable de Polyphème & Galatée.

TABLEAU de Polyphème & Galatée.

Polyphème ayant vu Galatée qui ſe baignoit ſur le bord de la mer, chercha à lui plaire par ſes chants; mais elle fut inſenſible à ſon amour, effrayée de ſa grandeur coloſſale & de ſon aſpect hideux & terrible.

On voyoit ici une mer calme. Sur le ſecond plan, à la gauche, il y avoit un rocher énorme qui alloit ſe perdre dans les nues, & dont une pointe pendoit par-deſſus la mer, pour ainſi dire, juſqu'à l'horizon. Ce rocher, extrêmement agreſte, & couvert, par-ci-par-là, de mouſſe & d'herbe, avoit une deſcente fort raboteuſe du côté gauche. Devant ce rocher on voyoit des pierres entaſſées les unes ſur les autres en forme de marches juſqu'à la mer, non comme des degrés ordinaires, mais trois ou quatre fois plus hauts. Sur la dernière marche d'en-bas, au bord de l'eau, étoit aſſis le monſtrueux Cyclope, d'un aſpect ſauvage & terrible. Sa peau étoit fort tannée & couverte de poils; ſes cheveux, qui pendoient ſur ſon dos & ſur ſa poitrine, étoient, ainſi que les poils de ſa barbe, noirs & rudes. Il n'avoit qu'un ſeul ſourcil qui lui couvroit tout le front & qui pendoit par-deſſus ſon œil, (lequel, ſuivant le témoignage

d'Homère, étoit auſſi grand qu'un bouclier) placé au milieu d'un front ridé, avec une groſſe lèvre qui alloit toucher un nez large & épaté comme celui des nègres. Il avançoit avec un air affreux hors de ſes machoires ſes horribles dents diſpoſées comme celles d'une ſcie. Près de lui étoit ſa houlette recourbée par le bout, & qui, ſuivant Ovide, étoit plus grand que le mât d'un vaiſſeau. A ſon côté pendoit un havreſac; ſon vêtement, fait de peaux de chèvres couſues enſemble, étoit d'un blanc jaunâtre avec des taches noires; mais il ne s'en couvroit pas dans ce moment, ſans doute pour faire voir à Galatée les formes de ſon corps qu'il croyoit aſſez belles pour charmer cette nymphe. Il avoit une attitude lourde, ſe trouvant appuyé avec le dos contre le rocher, ſa jambe gauche étendue vers l'eau, & la droite tout-à-fait retirée vers le corps étoit poſée ſur un morceau de rocher, avec le pied en raccourci. De la main gauche il portoit à la bouche ſa flûte compoſée de cent-tuyaux, comme s'il étoit occupé à en jouer. Son œil étoit fixé vers le ciel avec la tête penchée vers l'Amour placé à côté de lui, (qui, dans ce moment, ſembloit le flatter) ayant la bouche ouverte comme s'il chantoit; tandis que de la main droite, appuyée ſur ſon genou, il paroiſſoit battre la meſure. Il étoit plaiſant de voir la manière dont l'Amour le bleſſoit en badinant d'une flêche, ſans qu'il s'en apperçut.

L'Amour étoit grand comme à-peu-près la moitié de la jambe de Polyphème; de ſorte que, quoiqu'il fut monté ſur la ſeconde pierre, il pouvoit à peine atteindre à l'épaule du Cyclope, pour ôter avec la main droite

les cheveux qui couvroient l'œil de ce géant; tandis qu'en montrant dans la mer avec l'index de la même main, il enfonçoit, en riant, de la main gauche, une flèche dans le cœur du Cyclope, deſſous ſon bras qu'il tenoit levé. L'Amour étoit d'un coloris beau & animé, & ſes cheveux étoient d'un blond doré. Un carquois attaché à une belle écharpe d'un rouge tendre pendoit à ſon côté; ſon arc étoit à ſes pieds.

Sur le premier plan, on voyoit, au milieu du tableau, la blonde Galatée aſſiſe dans une grande coquille de mer tirée par deux dauphins, & entourrée de Tritons & de Néréïdes, ſonnant de leurs conques marines & jouant du tambourin & de quelques autres inſtrumens. Elle étoit placée de manière qu'on la voyoit exactement par-devant; tandis que les dauphins qu'elle conduiſoit tournoient un peu vers la droite. Pluſieurs autres Tritons la ſuivoient, portant en croupe de belles nymphes nues; & l'on voyoit un grand nombre d'autres monſtres marins, qui, en ſe fondant par degrés dans le lointain, diſparoiſſoient inſenſiblement à la vue. Toute cette multitude étoit groupée en forme de croiſſant, & Galatée ſurpaſſoit toutes ſes nymphes en beauté.

Je fus d'abord incertain ſi ce n'étoit pas Vénus même que je voyois, à cauſe de trois jeunes beautés qui accompagnoient Galatée, & que je pris pour les trois Graces; mais elle me parut un peu plus jeune & plus modeſte qu'on ne repréſente ordinairement la mère de l'Amour. Son ſein étoit auſſi moins fourni, & ſa coëffure différoit entièrement de celle de Vénus; car ſa blonde chevelure treſſée & flottant agréablement ſur

ſes épaules, étoit ornée de campanules blanches; tandis que les boucles des côtés relevées ſur le ſommet de la tête y formoient une houpe, laquelle, en pendant négligemment par-devant & par-derrière, faiſoit connoître la manière douce dont elle gliſſoit ſur les vagues. Ce qui me charmoit le plus, c'eſt que dans cette grande foule on pouvoit diſtinguer l'attitude & le mouvement, ainſi que la paſſion actuelle de chaque figure en particulier; les uns avançoient lentement, les autres avec une grande vélocité, ainſi que leurs barbes, leurs cheveux & leurs voiles l'indiquoient clairement. Ceux-ci jetoient le corps un peu en arrière, pour ſonner de la conque; ceux-là le penchoient, au contraire, en avant, & pour ainſi dire, de niveau avec l'eau. Les uns étoient remplis tout autour d'écume, & les autres gliſſoient ſi doucement au travers de la mer, qu'on pouvoit y voir une partie de leur figure réfléchie dans l'eau.

Cette ſeconde Vénus (car je penſe qu'on peut lui donner ce nom) avoit un voile bleu verdâtre qui, après avoir ceint ſes reins, étoit entortillé autour de ſa jambe droite; tandis que la gauche étoit étendue en avant, avec le pied poſé ſur le bord de la coquille. Sa tête étoit un peu jetée en arrière & penchée vers l'épaule droite, le ſein avancé, le bras droit paſſé devant ſon corps, avec la main dont elle tenoit les rênes appuyée ſur ſa cuiſſe nue. Elle avoit le regard modeſte, quoique néanmoins aſſez riant. Ses yeux étoient un peu baiſſés, ce que j'attribuois au ſoleil qui venoit frapper ſon viſage; mais après l'avoir mieux conſidérée, je m'apperçus qu'elle parloit à une Néréïde, portée par un Triton, à côté de

ſon char & qui regardoit vers le rivage du côté où étoit Polyphème, que Galatée lui montroit de la main gauche vue en raccourci. Le haut du rocher étoit preſqu'entièrement dans l'ombre d'un nuage; ombre qui ſe prolongeoit en travers du tableau, & qui ſervoit à mieux détacher Galatée & ſa ſuite. Ce groupe étoit agréablement éclairé, & quoique la lumière en étoit forte, les ombres s'en trouvoient cependant adoucies & fondues près de la mer par les reflets ou les ſcintillemens de l'eau; ce qui, ſelon moi, étoit rendu d'une manière agréable & naturelle. On voyoit derrière le rocher, vers la droite, de belles campagnes verdoyantes avec pluſieurs eſpèces d'arbres, formant une demie-lune au-delà du point de vue, & où paiſſoient des troupeaux de bœufs, de chèvres, de moutons, &c. Dans le lointain il y avoit des montagnes; & à la droite la partie d'une ville. Sur le devant, du même côté, dans le coin, on apperçevoit la pointe d'un rocher, que Galatée & ſa ſuite ſembloient vouloir éviter.

Comme j'ai décrit la figure de Polyphème, il ne ſera pas inutile de parler de celle des Tritons & des Néréïdes. Voici la peinture que Pauſanias, livre IX, chapitre vingt-un, fait des Tritons. Ils ont une eſpèce de chevelure d'un vert d'ache de marais, & tous leurs cheveux ſe tiennent, de manière qu'on ne peut les ſéparer. Le reſte du corps eſt couvert d'une écaille auſſi fine & auſſi forte que le chagrin. Ils ont des nageoires au-deſſus des ouies, & des narines d'hommes; l'ouverture de la bouche eſt fort large, avec des dents extrêmement fortes & ſerrées. Leurs yeux ſont verdâtres. Ils ont auſſi des mains, des doigts

doigts & des ongles qui reſſemblent à l'écaille ſupérieure d'une huître ; enfin, on leur voit ſous l'eſtomac & ſous le ventre des pattes comme aux dauphins.

Alexandre d'Alexandrie dit que les Néréïdes ont la figure d'une belle femme juſqu'au nombril ; mais que le reſte du corps reſſemble à un poiſſon & ſe termine en queue d'anguille. Leur tête eſt ordinairement ſans voile, avec des cheveux droits & pendans, mais ornés de perles, de coraux & d'autres ſemblables productions marines.

Second Tableau.

Polyphème ayant apperçu, de la cime du rocher où il étoit occupé à chanter ſes amours, Galatée qui prodiguoit ſes careſſes à l'heureux Acis, en fut ſi furieux qu'il arracha un rocher d'une grandeur immenſe, & le lança vers les deux amans. Galatée ſe ſauva en ſe jetant dans la mer ; mais Acis, moins léger à la courſe, en fut atteint & accablé.

Ce tableau eſt le pendant ou la ſuite du précédent, le rocher étant placé du côté oppoſé. Derrière ce rocher eſt une île de la forme d'un croiſſant qui s'étend en travers du tableau à la droite ; & derrière cette île on voit la mer le long de l'horizon. Le rocher du côté droit offre une deſcente en forme de marches groſſièrement taillées, au bout deſquelles eſt un chemin ſablonneux qui ſe prolonge vers le premier plan, à la gauche, juſqu'au milieu du tableau, où il ſe perd derriere le cadre.

C'eſt ici que tombe dans le ſable le malheureux Acis

ſous le rocher, les deux bras étendus, le viſage contre la terre & un peu tourné vers la mer. Il n'eſt pas mort encore, car la maſſe énorme, en tournoyant en l'air, n'a fait que le toucher par derrière pendant qu'il courroit. Le terrible Cyclope, peu ſatisfait de cette vengeance, ſaiſit, en écumant de fureur, un autre morceau du rocher plus grand que le premier pour en accabler l'infidelle Galatée. Mégère, avec ſa torche allumée, lui inſpire ſa rage infernale, en lui montrant dans la mer l'objet de ſon courroux, qu'il regarde en tournant la tête. Voyez l'effort qu'il fait pour arracher cette grande maſſe du rocher. Tous ſes membres ſe trouvent en action; ſes nerfs ſont ſi tendus & ſes muſcles ſi gonflés qu'ils parroiſſent au travers de ſa peau épaiſſe; de ſorte que l'on croit voir un écorché. Il ferme un côté de ſa bouche en ſerrant les dents d'une manière horrible. Ses cheveux rudes ſe dreſſent ſur ſa tête, & ſon vêtement, compoſé de peaux d'animaux s'eſt détaché de ſon corps & traîne par terre, de ſorte qu'il marche deſſus avec le pied gauche; tandis que les pieds de chèvre qui tiennent encore à ces peaux flottent de côté & d'autre, ſuivant les mouvemens qu'il fait. Il eſt, pour ainſi dire, courbé en deux, ſon genou touchant preſque à ſa poitrine, avec le pied droit poſé contre le rocher, dont il tire à lui une maſſe avec les deux mains. Tiſiphone, à moitié cachée derrière lui, avec le haut du corps au deſſus de ſa tête, & le viſage vu un peu en raccourci, eſt courbée vers la terre; tandis qu'elle lui montre Galatée, non avec un ſeul doigt, mais avec toute la main droite; de la main gauche, elle tient ſa torche & pluſieurs ſerpens.

Sa draperie eſt noire ou d'un gris ſombre, avec des taches de ſang en pluſieurs endroits. La mer paroît agitée & vient frapper avec fureur le rocher, comme ſi elle vouloit couvrir tout le rivage. A la gauche, on voit venir Galatée ſur ſon char traîné par deux dauphins, ne glisſant pas, comme dans le premier tableau, tranquillement ſur l'onde; mais balotté par les vagues, tantôt en haut & tantôt en bas. Dans ce moment le derrière de la coquille eſt tout-à-fait élevé en l'air. Galatée, le corps courbé avec les deux bras étendus en avant, regarde derrière elle d'un air effrayé, & lache la bride à ſes dauphins. Ses cheveux flottent contre le vent, ce qu'il faut attribuer à la vélocité avec laquelle ſon char parcourt l'humide plaine; & ſon voile, qui s'eſt détaché, tombe derrière elle dans la mer. Les beaux membres de ſon corps ſont dans une grande agitation, & les muſcles de ſon col, qu'on n'appercevoit pas il y a un moment, ſont maintenant fort enflés; il ſemble qu'on voie ſon cœur palpiter, & ſes jambes, qui tremblent, paroiſſent ne pouvoir plus la ſoutenir. Enfin, la belle morbideſſe de ſes chairs & ſon charmant coloris ont diſparu, & l'on douteroit même ſi ce n'eſt pas plutôt une ſtatue de marbre que Galatée qu'on voit ici.

En regardant ce tableau je demeurai ſurpris, ne pouvant croire que tout cela fût exécuté par la main d'un homme, & que ce n'étoit qu'une peinture que je voyois. Mais, penſois-je enſuite, que ne peut pas produire le pinceau d'un habile artiſte! &, après tout, que m'importe, puiſque cette vue me tient lieu de la nature, & que mes yeux

& mon esprit se trouvent également satisfaits : ainsi continuons.

Dans le lointain, à la gauche, on voyoit des vaisseaux battus par la tempête, & deux autres, au milieu du tableau, retenus à l'ancre, ainsi qu'une chaloupe qui mettoit plusieurs personnes à terre. Cela me fit soupçonner que c'étoit Ulysse qui venoit pour crever l'œil du terrible Polyphème; & en effet c'étoient des Grecs, ainsi que je m'en apperçus par leurs vaisseaux & par leur costume. Les vagues de la mer, toute blanche d'écume, sembloient portées vers le point de vue, & l'air étoit rempli d'épais nuages circulans qui formoient çà & là de grandes ombres portées. La plus forte lumière tomboit sur Polyphème & la partie d'en-bas du rocher, ainsi que sur presque tout le rivage, à une petite partie près, sur le devant du tableau. Mais la pierre qui tomboit sur Acis, ainsi que le bas de son corps, se trouvoient dans l'ombre d'un rocher placé sur le côté, ce qui servoit à les détacher fortement de la lumière qui étoit par-derrière. Cependant l'Amour voloit au-dessus de l'horizon, sur le devant du tableau, & tournoit à la droite en regardant d'un air douloureux l'endroit où étoit Acis. Il avoit son poingt gauche contre son œil, & portoit sa main droite, dans laquelle il tenoit son arc, au-dessus de sa tête, pour se garantir du soleil. Son carquois étoit renversé & les flèches en tomboient dans la mer. Acis, couché par terre sur le premier plan, avoit les épaules nues, & présentoit tant-soit-peu le flanc droit. Ses mains, à moitié couvertes de sable, étoient tout-à-fait ouvertes, comme s'il eut nagé.

Ses cheveux étoient bruns & ſon vêtement paroiſſoit d'un vert foncé. Galatée placée entre Acis & Polyphème avec le rocher, traverſoit le tableau obliquement. On la voyoit du côté gauche & ſon viſage en face. Le lointain, formé de collines, de bouquets d'arbres, de belles campagnes & de rivières, étoit bien éclairé; & l'on y appercevoit auſſi des troupeaux qui paiſſoient, comme dans le premier tableau. Deſſous la pointe du rocher qui projetoit en avant du côté de la mer, il y avoit une draperie rouge dans l'ombre, qu'Acis avoit ſans doute perdue en fuyant; ce qui, ſelon moi étoit fort bien imaginé pour faire connoître l'endroit où les amans avoient été aſſis avant que d'être apperçus par le Cyclope. Le rivage étoit couvert de coquilles & d'autres productions marines; l'on voyoit une grande tortue verdâtre qui, en ſortant de deſſous Acis, s'acheminoit vers la mer. La flûte de Polyphème étoit près de lui par terre; mais ſon havreſac pendoit encore à ſon côté. La cime du rocher étoit obſcure contre les nuages blancs qui circuloient dans cet endroit. La lumière tomboit de côté dans le tableau.

Après avoir conſidéré attentivement tous les détails de ces deux tableaux, je réfléchis ſur ce qui pouvoit avoir été le principal but du peintre, & je trouvai qu'il avoit voulu donner, par le Polyphème du premier tableau, un exemple de la puiſſance de l'amour ou des ſens qui agitent doucement l'ame; & par Galatée, celui d'un cœur tranquille & ſans paſſion; car je m'apperçus que ſes mouvemens étoient ſimples & doux, & ſa beauté parfaite. Elle n'étoit ſuivie d'aucun amour, excepté de ceux qui, au

lieu d'aîles, ont des nageoires, & qui accompagnent ordinairement les Néréïdes. Je ne puis exprimer le plaiſir que me cauſa cette obſervation.

En cherchant de même à trouver le ſens du ſecond tableau, je vis que l'artiſte avoit voulu faire comprendre par la perſonne de Galatée, les ſuites malheureuſes de l'amour, paſſion auſſi prompte que vive; car le plus léger ſentiment qu'il nous inſpire, ſuffit pour altérer nos traits, agiter tout notre corps, & troubler notre repos. La paſſion de Polyphème eſt violente. L'Amour n'eſt ſujet à aucun ſentiment; mais ſi l'on peut en appercevoir quelqu'un chez lui, ce doit être, je crois, celui de la compaſſion; voilà auſſi pourquoi le peintre l'a repréſenté pleurant, pour faire connoître ſa puérilité; car les enfans pleurent ou rient, en général,pour la moindre choſe,c'eſt-à-dire,pour tout ce qui leur paroît nouveau ou extraordinaire.

Explication des figures des deux Tableaux ci-deſſus.

Polyphème, berger de la Sicile, le plus grand & le plus cruel des Cyclopes, étoit, ſuivant Homère, fils de Neptune & de la nymphe Thoſa. Le mot Cyclope ſignifie celui qui n'a qu'un œil au milieu du front; par lequel il faut entendre, ſuivant quelques écrivains, la foudre, le tonnerre & l'éclair (à cauſe des noms grecs de ſes compagnons, *Brontes*, *Steropes* & *Pyracmon*) & pluſieurs autres ſemblables phénomènes de l'air, autour deſquels ils ſont ſans ceſſe occupés pour le ſervice de Jupiter; l'air étant placé au milieu du ciel, diſent-ils, comme

l'œil dans la tête. Voilà la manière dont les commentateurs de la Théogonie d'Héſiode expliquent cette fable.

Héſiode dit que Galatée, fille de Nérée & de Doris, a reçu ce nom à cauſe de ſon extrême blancheur; voulant ſans doute ſignifier par-là l'écume de la mer, & c'eſt pourquoi ce poëte lui donne des cheveux blancs & compare ſon viſage à du lait. Il ajoute que quelques écrivains croient que, par Galatée, il faut entendre l'eau douce qui vient tomber dans la mer, puiſque rien n'eſt plus doux que le lait, & que Polyphème eſt un emblême de l'air qui aime une nourriture douce.

Le jeune berger Acis eſt nommé par Ovide, fils de Faune & de la nymphe Syméthe; il étoit beau, aimable & bien fait. La plûpart des poëtes diſent que les Tritons étoient fils de Neptune & d'Amphitrite, à cauſe que la mer eſt regardée, dit Vermander, comme la mère ou la productrice d'une infinité de créatures ſingulières, que cet élément renferme; & lorſque les payens voyoient quelque objet ſingulier, ils le regardoient comme une divinité de la mer, ainſi qu'ils en ont agi avec les Tritons, qu'ils invoquoient quand ils ſe trouvoient dans quelque danger ſur mer. Mais ceux qui ont examiné un peu plus attentivement les myſtères des Egyptiens, prétendent que les Tritons étoient regardés, à cauſe de leur double forme, moitié homme & moitié poiſſon, comme l'emblême des deux qualités de l'eau, ſavoir, d'être tout à la fois douce & ſalée; voulant donner à connoître par-là qu'ils produiſoient le bien & le mal : le bien par leur forme humaine, & le mal par leur nature de poiſſon; car la forme humaine, dit Phurnutus, eſt comparée à l'eau

douce, qui eſt propre à la production & à l'aliment des arbres, des plantes & des animaux; tandis que la partie qui tient du poiſſon eſt l'image de l'eau de mer, qui eſt nuiſible aux animaux de la terre & des cieux, ainſi qu'aux arbres & aux plantes, qu'elle fait périr, comme le remarque Plutarque, en parlant de la nature des choſes.

Quant aux Néréides, Platon dit qu'il y en avoit cent; Héſiode fixe leur nombre à cinquante & les nomme toutes; les principales étoient Cymodoce, Glauce, Galatée, Cyrene, Drimo, Xantho, Aréthuſe, Deiopé, Philodoce, Euridice, Neſæe, Leucothoé, Spio, Thalie, Cydippe, Paſithé, Lycoris, Ligé, Ephyre, Opis, Aſie, Clymène & Halie. La partie d'en bas de leur corps, qui avoit la forme d'un poiſſon, a donné occaſion aux poëtes de feindre que c'étoient de belles nymphes qui accompagnoient les dieux de la mer, tels que l'Océan, Thétis, Neptune, ainſi que Nérée & Doris, leur père & leur mère, & pluſieurs autres qui ſignifient les différentes qualités & les divers effets de l'eau. On les appeloit mères des fleuves, à cauſe que c'eſt l'eau de la mer attirée dans l'air & retombant en pluie qui forme les rivières; & comme c'eſt par la vertu de l'humidité de la terre que les animaux, ainſi que les arbres, les fruits & les fleurs ſont produits, les payens regardoient les Néréides comme les mères nourricières de toutes les productions de la nature.

Après avoir expliqué l'origine & la ſignification de tous les perſonnages des deux tableaux, je vais donner une explication générale du dernier.

On

On ſait que dans la muſique l'harmonie eſt le réſultat d'un agréable mêlange de différens ſons ; mais il en eſt tout autrement de l'amour, qui ne peut ſubſiſter entre deux perſonnes qui ne ſympatiſent pas enſemble. La figure hideuſe du Cyclope n'étoit pas faite pour charmer la belle & tendre Galatée ; elle ſe fuit donc, pour ſuivre ſon cher Acis. Polyphème nous apprend par-là que c'eſt envain qu'on ſe flatte de plaire par des importunités à ceux qui ne nous aiment pas. D'un autre côté, le ſort de l'heureux Acis nous montre le danger qu'il y a de s'expoſer à la haîne d'un rival puiſſant. Il peut également ſervir d'exemple du pouvoir de l'amour, dont il n'eſt pas poſſible de s'affranchir quand il nous a une fois ſoumis ; malgré qu'on ſoit, pour ainſi dire, convaincu qu'il doit nous conduire à une perte certaine. C'eſt donc ainſi que cette paſſion cauſe nos malheurs & nous fait conſumer notre vie dans les pleurs, ainſi que nous le donne à entendre cette fable du jeune & amoureux Acis, que Galatée changea en fontaine.

TROISIEME TABLEAU.

Samſon ſe repoſant ſur le giron de Dalila, qui lui coupe les cheveux pendant que les Philiſtins ſe tiennent prêts pour l'accabler par leur nombre.

On voit ici Samſon aſſis, à peu près au milieu du tableau, ſur un tapis étendu par terre, & qui paſſe ſur une eſtrade élevée de trois marches, ſur laquelle eſt un lit de repos occupé par Dalila, qui tient la tête de Samſon ſur ſon giron ;

le pied droit de Dalila eſt poſé ſur un petit eſcabeau ; contre lequel porte le genou gauche de Samſon un peu élevé, avec le pied du même côté deſſous ſa cuiſſe droite qu'on voittant ſoit peu en raccourci, tandis qu'on apperçoit cette jambe dans toute ſa longueur par devant. Son bras droit pend entre ſes jambes, & porte ſur le deſſus de la main, dont on apperçoit la paume ; & ſa tête repoſe ſur ſon bras gauche appuyé ſur le giron de Dalila, le coude jeté en arrière. Son corps eſt entièrement affaiſſé, & ſa tête tombe un peu ſur ſa poitrine & de côté.

Le bras droit de Dalila eſt autour du col de Samſon, & ſon corps eſt penché vers le côté gauche ; tandis que de la main gauche elle écarte d'elle une matrone, ſans la regarder. Cette femme, qui recule, porte ſes deux mains, dont elle tient une clef, deſſous ſon menton, en ſouriant avec la bouche fermée à Dalila. Les yeux de celle-ci ſont fixés ſur un jeune homme placé près d'elle & qui en levant doucement avec un doigt les cheveux de Samſon, les coupe avec des ciſeaux. Ce jeune homme eſt à la droite de Samſon, & ſe baiſſe par-deſſus ſon corps, avec les deux bras étendus & les jambes ſerrées l'une contre l'autre, entre leſquelles il a paſſé un pan de ſa draperie, pour qu'elle ne touche pas Samſon qui eſt endormi. A côté de ce jeune homme il y a un enfant qui tient une corbeille pour recevoir les cheveux de Samſon, & qui en regardant un Philiſtin qui vient vers eux, une corde à la main, avance les lèvres ſur leſquelles il tient un doigt, pour lui faire comprendre de ne pas s'approcher encore. Ce Philiſtin marche en ſe courbant, avec la jambe

droite étendue fort en avant, & l'autre, ſur laquelle porte le corps, tout-à-fait pliée. Il allonge beaucoup le col & jete les coudes en arrière, en tenant la corde des deux mains près de ſon corps. Un autre Philiſtin, derrière lui, à la droite, lève un grand rideau & le ſuit des yeux Entre ces deux Philiſtins s'élève une groſſe colonne, & il y en a une autre pareille de l'autre côté du dernier Philiſtin, à laquelle eſt attaché le rideau qu'il lève. Ces colonnes, ainſi que leurs plinthes, fuient vers le point de vue. Derrière le Philiſtin qui lève le rideau, on en apperçoit trois ou quatre autres.

A la gauche, derrière la matrone, on voit une partie du lit de repos qui porte ſur une patte de lion, avec un ornement en feuillage par le haut, dont ſaillit un buſte de femme avec des ſeins d'ivoire jaune, repréſentant une harpie; & une aîle étendue ſupporte une architrave dorée. Au haut de la couche pend une draperie changeante qui deſcend juſqu'à terre, avec des cordons & des glands. Sur le devant, dans le coin, on découvre un large pilaſtre, ou un pan de mur, contre lequel eſt adoſſée une table ou une conſole de forme haxagone, portée ſur trois ſyrenes adoſſées les unes contre les autres ſur un pied triangulaire de marbre noir. Pluſieurs ſacs d'argent ſont étalés ſur cette table, derrière laquelle un jeune eſclave s'avance doucement, portant ſur le bras d'autres ſacs d'argent, en regardant vivement derrière lui, vers le lit de repos, par-deſſus ſon épaule droite, avec les yeux entièrement couverts par les ſourcils. Il eſt ſuivi par un autre eſclave qui porte avec peine devant lui un grand

vafe de cuivre rempli de pièces d'argent, le corps jeté tout-à-fait en arrière & la bouche fermée, avec les joues gonflées, comme s'il foufftoit. Celui-ci eft fort & robufte, d'une contenance férieufe, avec des cheveux & une barbe crêpus. A côté du lit, au pied des marches, on voit dans l'ombre fur un piédeftal la ftatue de Vénus, qui eft la figure allégorique d'Aftaroth. A côté de cette ftatue eft un chef des Philiftins, avec une lance à la main. Il avance un peu la tête; &, fi je ne me trompe, il y a plufieurs perfonnes derrière lui, qui fe perdent dans l'obfcurité. A la droite des marches, proche de la première colonne, eft une petite caffolette avec des parfuns, dont la fumée monte le long de cette colonne. Le falon eft tendu tout autour de fombres tapifferies de haute-lice, qui repréfentent des payfages, & entre lefquelles s'élèvent des pilaftres d'un grand maffif. Le plancher, fur le devant, eft d'un ouvrage en mofaïque, de différens compartimens.

Dalila eft vêtue d'une manière mondaine, avec une coëffure élégante, mêlée de rubans & de perles. Une longue boucle de cheveux chatains & brillans pend fur fon fein. Sa draperie, qui eft de fatin blanc, tombe négligemment le long de fa poitrine, de manière qu'on voit entièrement fes deux feins & fon épaule gauche. Sa jambe droite eft de même nue par-devant, jufqu'au-deffus du genou; l'on voit cette cuiffe en raccourci, & fes pieds font chauffés de fandales blanches. Sa jambe gauche pend en bas du lit, à-peu-près comme fi le corps portoit deffus, avec le pied en dedans, derrière le marche-pied; & cette

jambe eſt entièrement couverte par la draperie changeante du lit. De ſon épaule droite deſcend obliquement un beau voile vert de mer, attaché du côté gauche, & dont les pans tombent d'un côté ſur le lit, & de l'autre le long de la cuiſſe de Dalila.

Samſon eſt grand, robuſte, fortement muſclé, d'un coloris brun, avec les cheveux noirs, une barbe de la même couleur, & une poitrine fort velue. Sa draperie, d'un poupre foncé, eſt attachée autour de ſes reins par une ceinture avec une boucle, & raſſemblée autour du corps, de manière qu'elle pend entre ſes jambes juſqu'au deſſus de la cuiſſe droite, & les bouts en tombent, du même côté, en beaux & longs plis, ſur le tapis.

La tête de la matrone eſt enveloppée d'une étoffe jaunâtre; ſa robe eſt violette ou bleue, avec des manches étroites, étant attachée au-deſſous du ſein & au-deſſus des hanches.

Le jeune homme occupé à couper les cheveux de Samſon, eſt vêtu d'une courte robe verte, avec des manches étroites. La draperie de l'enfant qui tient la corbeille eſt pareille à celle là, mais un peu plus commune. Tous deux ont des cheveux blonds, attachés derrière la tête par un ruban blanc.

Le ſoldat qui tient la corde, a la peau tanée, ſon habit, jaune pâle, qui tombe juſqu'au-deſſus des genoux, avec des bandes de cuivre ou de fer non poli autour du corps, à trois doigts au-deſſus du nombril juſqu'à-peu-près au-deſſous de la poitrine, & de pareilles bandes ſur les épaules. Sa tête eſt garnie d'un caſque commun de cuivre rouge; il porte au côté une

dague, & ſes pieds ſont chauſſés de ſandales d'une couleur ſombre avec des bandelettes qui vont juſqu'au molet. Celui qui eſt derrière lui a de même un caſque orné d'une tête de dragon; ſon corps eſt couvert de la peau d'un animal ſauvage, & il tient une maſſue à la main. L'eſclave qui, à la gauche, porte un vaſe rempli de pièces d'argent, eſt vêtu d'une draperie gris clair, ceinte autour de ſes reins & qui lui tombe juſqu'à mi-cuiſſe. La table eſt couverte d'une belle draperie rouge, qui en pend de chaque côté. Le tapis de pied eſt ſombre, & compoſé de différentes couleurs dans le goût des tapis de Turquie.

Le jour vient du côté gauche, un peu par-devant, comme s'il tomboit par une ſeule fenêtre; de manière que le groupe du milieu & les degrés de l'eſtrade reçoivent la plus grande lumière. Le ſoldat avec la corde eſt plus éclairé de côté. La ſtatue de Vénus, qui eſt dans l'ombre, reçoit de forts reflets du pavé. Le chef des Philiſtins eſt frappé de la lumière ſur ſes épaules. Le jeune eſclave chargé de ſacs d'argent, ſe trouve dans l'ombre, de même que la table qui eſt près de lui; tandis que l'autre, qui porte le vaſe, reçoit le jour directement ſur ſa poitrine qui eſt nue.

Second Tableau.

Samſon s'étant éveillé après qu'on lui eut coupé les cheveux & lié les mains & les pieds, & ayant vu qu'il avoit été trahi par Dalila, ſe leva en fureur, & écarta, autant qu'il le put, tous ceux qui l'entourroient; mais à la fin il fut accablé par le nombre & garotté de nouveau.

Le voilà donc furieux, au milieu du tableau, présentant le côté gauche à la lumière & les jambes fort écartées; le coude gauche très-élevé, avec son bras & sa main derrière sa tête, & son poing droit porté en avant, tandis qu'un Philistin tire le coude en arrière avec une corde. Sa jambe droite est fort en avant, & la gauche en arrière, s'affaisant sous le poids de son énorme corps qui penche en arrière. Il foule aux pieds deux Philistins qu'il a terrassés; un troisième, couché par terre contre une balustrade, s'appuie sur une main & tient de l'autre le piédestal. Sa tête penche vers la terre, & il rend avec abondance le sang par la bouche.

A la gauche de Samson, un peu sur le devant, est le chef des Philistins, qui, en se précipitant vers lui, le pousse contre la poitrine du poing gauche, & semble menacer de le battre de la main droite dont il tient sa lance. Derrière ce chef on voit un soldat qui tire à lui une corde qu'il vient de jèter au tour du col de Samson, ce qui oblige le héros Nazaréen de pencher un peu la tête sur la poitrine, avec la bouche fort serrée & les joues gonflées. Derrière Samson il y a un autre soldat fort courbé qui tire une corde attachée à sa jambe droite. La balustrade, dont j'ai parlé plus haut, se prolonge du côté droit jusqu'à l'horizon. Par la porte qui est au milieu de cette balustrade, arrivent, en poussant de grands cris, trois ou quatre Philistins armés de lances, de massues & d'autres armes, & dont le premier paroît frapper de toute sa force, avec un javelot, Samson qui est prêt à succomber sous leur fureur. Un peu à la gauche, derrière Samson, & près du lit, on voit Dalila qui embrasse la

ſtatue de Vénus & regarde derrière elle d'un air craintif & ſurpris. Elle eſt un peu élevée ſur les marches de l'eſtrade qui traverſent le tableau obliquement. Quelques pas plus loin la matrone eſt couchée par terre, ou prête à tomber, avec une jambe un peu levée en l'air & ſa robe retrouſſée, de manière qu'on voit cette jambe nue; avec une main à terre & l'autre bras étendu. Sur le devant, dans le coin, pend une partie d'un grand rideau, qui couvre à moitié la table ſur laquelle eſt l'argent. Les deux jeunes eſclaves, dont il eſt parlé dans la deſcription du premier tableau, accourent, ſaiſis de peur, & cherchent à ſe cacher entre la table & la muraille, où l'un eſt déjà à moitié; tandis que l'autre regarde derrière lui, en tenant ſa tête de ſes deux mains.

La moitié du manteau de Samſon ſe trouve ſur les marches de l'eſtrade, & l'autre moitié deſſous ſes pieds, dont il foule auſſi des armes, tels qu'un javelot, un caſque, &c, de ceux qu'il a terraſſés.

Le chef des Philiſtins eſt vêtu d'une robe qui lui deſcend juſqu'au-deſſous des genoux, avec un manteau entortillé autour de ſon bras. Sa tête eſt enveloppée d'une étoffe gris clair, attachée par-derrière avec un ruban d'or.

La plus grande lumière tombe ſur Samſon & autour de lui. Dalila, qui eſt fort avant dans le tableau, ſe trouve foiblement éclairée par les reflets du pavé.

Ces deux tableaux ne rendoient pas moins bien les différentes paſſions que les deux premiers. La diſpoſition des objets, ainſi que le coloris & le clair-obſcur m'en parurent admirables; de ſorte qu'il me ſembloit voir la nature

nature même; & je ſuis convaincu que quand même je n'aurois pas ſu que c'étoient Samſon & Dalila que j'appercevois, je l'aurois deviné par leur figure & leur attitude. Ce qui me parut le plus étonnant, c'eſt que non-ſeulement on y remarquoit ce qui ſe paſſoit actuellement, mais qu'on pouvoit reconnoître ce qui s'étoit paſſé auparavant, & même ce qui devoit arriver encore. Dans le premier tableau il m'étoit facile de prévoir que Samſon alloit être trahi; non parce que j'en étois inſtruit; mais par les cheveux qu'on lui coupoit, l'argent qu'on apportoit pour payer la trahiſon de Dalila, & la corde que tenoit le ſoldat; cependant j'étois bien perſuadé que cet évènement ne ſe paſſeroit pas ſans effuſion de ſang, ainſi que cela eſt en effet arrivé, comme il eſt prouvé par le ſecond tableau, où l'on voit le héros lié & garotté comme un taureau qu'on veut offrir en ſacrifice, mais qui, après que le premier coup lui a été porté, ſe relève & renverſe tout ce qui ſe préſente devant lui juſqu'à ce que fatigué enfin, il eſt pris une ſeconde fois & conduit à l'autel encore tout écumant de rage. En vérité, on voit peu de tableaux de cette force & de cette expreſſion.

Tout y étoit néceſſaire, & il n'y manquoit rien de ce qui pouvoit ſervir à donner de la vérité & de l'expreſſion à chaque figure. De quel effet n'étoit pas la ſtatue de Vénus, pour indiquer l'impureté des mœurs de Dalila. Cette vieille matrone qui tient une clef à la main, nous fait connoître qu'elle eſt dans ſa propre maiſon, & non dans celle de Samſon ou du chef des Philiſtins. Que pourroit ſignifier l'argent étalé ſur la table, ſi, par l'eſclave qui en apporte encore, on ne voyoit pas qu'il ne vient point

de Samſon, car celui-ci dort déjà dans le moment qu'on ne fait que l'apporter. Peut-être ne paroîtra-t-il pas bien naturel à quelques perſonnes qu'on s'occupe dans cet inſtant du tranſport de ces eſpèces, à cauſe que cela peut éveiller Samſon, & par conſéquent faire échouer le projet dont on eſt occupé; mais je répondrai qu'il n'y a point d'inconſéquence dans cette conduite, puiſque ces eſclaves marchent ſur un pavé de marbre, & qu'ils peuvent poſer par terre les ſacs d'argent dont ils ſont chargés, ſans que cela faſſe du bruit. Perſonne ne parle & tout le monde eſt attentif, parce qu'on n'ignore pas ce qui ſe paſſe.

Dans le ſecond tableau, Dalila ſe réfugie aux pieds de la ſtatue de Vénus. Pourquoi fuit-elle, & d'où vient cette crainte, puiſqu'elle ſait que Samſon eſt déjà privé de ſes forces? Cependant elle ne peut pas ſe raſſurer, & ſe trouve bercée entre la crainte & l'eſpérance; de ſorte qu'elle ſe ſaiſit du premier objet qui ſe trouve ſous ſa main, & rien ne peut calmer ſa frayeur auſſi long-tems qu'elle voit Samſon. Quant au chef des Philiſtins, il me ſemble que ſon mouvement prompt & violent eſt fort naturel; car quoiqu'il faſſe dans ce moment le devoir de l'un de ſes ſoldats, il eſt aiſé de s'imaginer qu'en voyant étendus morts autour de lui ceux que Samſon venoit de tuer, il ne ſe feroit pas expoſé au danger de s'approcher de lui, ſi le héros Nazaréen n'avoit pas été fortement garotté; mais ſortant maintenant de l'endroit où il avoit été caché, il lui ſaute inopinément ſur le corps, pas tant peut-être pour montrer ſon courage, que pour exciter celui des autres; car ce n'eſt pas Samſon qu'il regarde, mais ſes ſoldats. Il eſt naturel que la matrone ſoit tombée par terre

à cauſe de la foibleſſe de ſon âge & de la peur qu'elle a ; & quoiqu'elle ne ſoit pas un des principaux perſonnages ici, elle n'eſt cependant pas étrangère au ſujet, quand ce ne feroit que pour donner quelque relief à Dalila ; c'eſt pourquoi auſſi elle ſe trouve placée dans l'ombre. Sa robe, qui eſt retrouſſée, n'eſt pas une choſe qui doive faire de la peine à une femme de mauvaiſes mœurs.

Occupons-nous maintenant de l'explication du ſens que nous offrent ces deux tableaux en général, mais particulièrement de la ſignification qu'il faut attacher aux cheveux de Samſon, & ſon l'amour pour Dalila.

On trouve dans l'Ecriture Sainte pluſieurs choſes touchant les cheveux de Samſon, dont il avoit grand ſoin, à cauſe qu'en croiſſant ils devenoient plus longs & plus épais ; de ſorte qu'il acquéroit auſſi proportionnellement plus de force pour rompre les liens dont on cherchoit de tems en tems à le charger ; mais lorſqu'ils furent enfin coupés, ſa vigueur l'abandonna, & ſon corps devint foible & languiſſant.

Par Samſon le Nazaréen, il faut entendre un homme ſelon le cœur de Dieu & qui lui étoit conſacré ; car ceux de cet ordre avoient un ſoin ſingulier de leurs cheveux, qui leur donnoient une grande vertu pour orner leur tête, c'eſt-à-dire l'eſprit ; & plus cet eſprit croît & augmente, plus il nous donne de force & de courage pour réſiſter à nos ennemis. Par ennemis qui cherchent à nous charger de liens, on comprend ici les paſſions humaines & le feu de la concupiſcence. Or, quand il arrive que, par une ſuite de la foibleſſe humaine, on eſt ſéduit par une Dalila, c'eſt-à-dire que notre nature corrompue nous entraîne

vers le vice, dont le charme nous plonge dans une honteuſe léthargie, la raiſon devient impuiſſante, & nous ceſſons de pratiquer le bien, juſqu'à ce que, ſortant de ce rêve funeſte, nous reprenions inſenſiblement nos forces, & nous nous trouvons enfin de nouveau en état de vaincre nos ennemis, & de triompher de nous-mêmes. Les cheveux qui furent coupés à Samſon, ſignifient auſſi la foibleſſe de l'ame & de l'eſprit, & même la mort.

Suivant Euripide, Alceſte ne put mourir qu'après que Mercure lui eut coupé les cheveux. Il ne fut de même pas poſſible à Minos de vaincre Niſus, Roi de Mégare, que lorſque ſa fille Scylla eut coupé le poil rouge qu'il portoit parmi ſes cheveux blancs; & Didon, dit Virgile, ne put mourir qu'après que Junon, touchée de ſa longue & cruelle agonie, eut envoyé Iris délivrer ſon ame de ſon corps, en coupant ſa blonde chevelure & en l'offrant à Pluton.

Ces deux derniers tableaux d'hiſtoire diffèrent des deux précédens, en ce qu'on n'y trouve point de figures poëtiques ou allégoriques, tels que Cupidon ou l'Amour, Mégère ou la Haine, & autres ſemblables, pour exprimer les paſſions ou les idées purement intellectuelles; car il eſt certain qu'on ne pourroit pas diſtinguer la vérité d'une fiction ſi l'on mêloit ainſi l'une avec l'autre. Et quoique la ſtatue de Vénus ſemble être de cette eſpèce dans les deux tableaux dont il eſt ici queſtion, elle n'a cependant aucun rapport direct au ſujet, & ne ſert qu'à indiquer le lieu qui eſt habité par des idolâtres, parmi leſquels ces ſortes de ſtatues étoient ſans doute fort en uſage.

CHAPITRE X.

Des Tableaux pour les appartemens du ſecond étage, qui eſt de l'ordre Dorique.

APRES avoir vu les tableaux du premier étage, je montai au ſecond, où je trouvai un appartement dont l'architecture, de l'ordre Dorique, étoit beaucoup plus riche. Cet appartement n'étoit pas ſi long que le premier, mais il étoit un peu plus haut : j'y vis les tableaux ſuivans.

Le vaillant Hercule, après avoir fait pluſieurs grands exploits, ne pouvant enfin plus échapper à la colère de Junon, ſa belle mère, ſe brûla lui-même ſur le mont Œta, pour ſe délivrer des douleurs violentes cauſées par la tunique empoiſonnée du centaure Neſſus, que Déjanire lui avoit envoyée pour le ramener à elle, lorſqu'elle eut appris qu'il aimoit Iole, fille d'Euryte, roi d'Œchalie. Jupiter, touché du ſort de ce héros, l'enleva dans le ciel & le mit au rang des dieux, après que le feu eut conſummé ce qu'il avoit de mortel.

Le ſite de ce tableau étoit agreſte & montueux, avec beaucoup de bois. Au milieu du tableau, un peu à la droite, à côté du point de vue, on voyoit un grand bûcher, dont les bûches, poſées en travers les unes ſur les autres, ne paroiſſoient pas coupées avec la coignée, mais arrachées avec violence de l'arbre, & il y en avoit

même auxquelles tenoient encore les feuilles & les racines; les bûches d'en haut étoient minces, & celles d'en bas fort épaiſſes & diſpoſées parallèlement à l'horizon. C'eſt-là que le malheureux héros, le fléau des monſtres & des méchans, étoit couché étendu ſur ſa peau de lion, ſa tête vers la droite & ſes pieds vers la gauche, un peu tournés en arrière, avec ſa poitrine penchée par-deſſus le bûcher; ſon viſage un peu élevé & tourné en avant, ſe voyoit de profil contre la joue droite, & annonçoit une grande tranquillité d'ame, ſans que ſes traits fuſſent altérés par la douleur. Son bras gauche étoit tout-à-fait retiré en haut, avec la main deſſous le derrière de ſa tête; l'autre bras étoit étendu tout droit, un peu en avant, ſur le bûcher, avec la main à moitié fermée, & la paume tournée vers le corps. Le genou droit ſe trouvoit entièrement en l'air, avec le pied retiré vers le corps; la jambe gauche pendoit le long du bûcher, comme ſi Hercule eut cherché à ſe mettre plus haut. Philoctete, placé devant le bûcher, un peu à la droite, étoit ſur ſon genou gauche, ſoutenant ſon corps courbé ſur ſon coude appuyé ſur ſon genou droit. Son viſage étoit tourné vers la terre, & il le couvroit avec un pan de ſa draperie, comme s'il pleuroit; tandis que d'un flambeau, qu'il tenoit de la main gauche, il mettoit le feu au bûcher. Au milieu du tableau, derrière le bûcher, ſur le ſecond plan, il y avoit un char de triomphe doré, ſur lequel étoient repréſentés en bas-relief des amours tenant des couronnes de palmier. On voyoit par-devant la moitié de la première roue, faite en forme d'étoile, dont l'autre moitié étoit cachée derrière le terrein; tandis que les

chevaux, qui tournoient à la droite, montés un peu plus haut, se présentoient presque tout-à-fait par-devant. On voyoit entièrement Mercure, à l'exception du pied gauche, qui se trouvoit encore caché derrière le terrein, & sur lequel portoit son corps penché en arrière. Il marchoit en mettant la jambe droite en avant vers le bûcher, avec la main droite, dont il tenoit la bride près de la bouche des divins coursiers, contre son corps, le coude jeté en arrière, comme s'il vouloit les arrêter. Il regardoit, en tournant la tête en arrière, Jupiter, qui vaguoit dans les airs, & lui montroit Hercule de la main gauche tout-à-fait ouverte & qu'on voyoit en raccourci. Le corps de Jupiter étoit un peu penché en avant, avec les jambes tournées en raccourci vers Mercure; de la main droite, dont il tenoit son sceptre, & qui passoit devant son corps, il indiquoit le ciel; tandis que sa main gauche, armée de la foudre, portoit contre sa cuisse. Derrière le char, au-dessus d'Hercule, vers la droite, le terrein s'élevoit en montagne. Derrière les chevaux on appercevoit des pins & des ciprès fort hauts, avec plusieurs troncs cassés; & derrière Mercure il y avoit quelques autres arbres un peu plus petits & plus dans l'éloignement. A la gauche on voyoit la mer qui s'étendoit jusqu'à l'horizon, & à quelque distance du rivage, un rocher qui avoit à-peu-près la forme d'un homme saisi de frayeur, que je jugeois être le malheureux Lichas, serviteur d'Hercule, qu'il avoit précipité dans la mer pendant sa fureur. Sur la colline dont j'ai parlé plus haut, il y avoit un autel fumant, & près de là un brasier plein de feu & la massue d'Hercule; sur le pan de l'autel étoit sculpté un aigle avec les ailes étendues & la foudre dans

le bec, aſſis ſur un feſton de feuilles de chêne. Sur le devant du tableau, à la gauche, étoit couché le tronc maſſif d'un vieux chêne arraché de la terre avec ſes racines; de ſorte qu'on voyoit encore le trou où il avoit été placé Les fortes racines étoient hériſſées d'un épais chevelu, & la cime venoit ſe perdre derrière le cadre, au milieu du tableau. Çà & là étoient éparpillés des branches d'arbre & des pierres détachées des rochers. Par terre, près de Philoctete, étoient l'arc & le carquois d'ivoire d'Hercule, ornés d'or, & d'une grandeur extraordinaire. La courroie du carquois avoit une boucle pareillement d'or. Sur ce carquois il y avoit une petite figure incruſtée ou ciſelée, repréſentant Atropos avec ſes fatals ciſeaux.

Ce tableau étoit fortement éclairé par un jour qui venoit de la droite un peu par-devant. La colline avec l'autel, de même que la partie poſtérieure du char, étoient preſqu'entièrement dans l'ombre des arbres. Le train de devant des chevaux, & le corps de Mercure, juſqu'à mi-cuiſſe, ſe trouvoient frappés par la lumière, & le reſte de ſes jambes étoit dans l'ombre, ainſi qu'une partie du terrein. Jupiter, placé fort haut, & pour ainſi dire contre le cadre, avoit le derrière de la tête, ſon épaule & ſon bras éclairés; les autres parties de ſon corps étoient couvertes d'ombre, contre un ciel fort clair; les arbres derrière les chevaux paroiſſoient aſſez obſcurs.

Philoctete, fils de Péan, avoit une cotte-d'armes de ſatin paille fort vif. Les courroies en étoient brodées en or ſur un fond bleu verdâtre. Son manteau, qui pendoit ſur ſon dos, & qu'il avoit paſſé dans ſa ceinture derrière la poignée de ſon épée, étoit, de même que ſes brodequins, cramoiſi brodé en

en or. Ses cheveux blonds étoient courts & frisés, & il avoit peu de barbe. Son casque & son javelot étoient par terre près de lui. Son casque, dont on voyoit un peu le dedans, étoit richement travaillé en or & en argent, avec un panache blanc qui en pendoit négligemment par terre.

Le corps nu d'Hercule, étendu sur le bûcher, paroissoit fort beau. La poitrine, un peu élevée, recevoit une grande lumière. Les muscles du corps étoient assez fortement indiqués, mais ceux des bras & des jambes ne l'étoient que d'une manière indécise. Les orteils du pied droit, qui étoit en action, se trouvoient retirés en dedans. Ses yeux annonçoient la mort, avec les prunelles tout-à-fait tournées dans les coins. Sa bouche, un peu ouverte, paroissoit soupirer, ou respirer, ou prononcer quelques mots pour la dernière fois; ce qui causoit la plus grande douleur à Philoctète, & lui faisoit verser, à ce qu'il me sembloit, un torrent de pleurs. Mercure étoit presque nu, n'ayant autour du corps qu'un petit voile de soie verte, dans lequel étoit passé son caducée. Les chevaux étoient aîlés; l'on ne voyoit que la tête de l'un, celle de l'autre se trouvoit cachée derrière Mercure.

Ce tableau étoit fort remarquable par la mort d'Hercule, & s'accordoit assez bien avec ce que j'ai dit dans le premier volume page 278, de l'état de l'homme pendant les chaleurs de l'été. Il étoit visible que le poison causoit non-seulement des douleurs à l'extérieur de son corps, mais enflammoit & consummoit aussi ses entrailles; ce qui me fit voir qu'il alloit mourir. Son haleine ressembloit à une vapeur qui s'élevoit dans l'air, & sa bouche respiroit avec effort pour procurer quelque soulagement à

ſa poitrine brûlante, dont la chaleur lui permettoit à peine d'ouvrir ſes paupières péſantes & roides, dont les angles extérieurs étoient à moitié fermés par le relachement des nefs optiques. Une ſueur abondante couvroit tout ſon corps, qui reluiſoit de moiteur, principalement autour de la poitrine, dont il s'élevoit une légère exhalaiſon, ſemblable à la fumée d'une eau bouillante, qui faiſoit fondre le contour de ſon corps dans le fond. C'étoit dans cette partie que le héros éprouvoit les plus vives douleurs, & où le ſang qui, en ſe retirant des membres cherchoit un refuge, refluoit avec force vers le cœur. Sa poitrine gonflée, s'élevoit & s'abaiſſoit avec une grande violence, toutes les fois qu'il reſpiroit. Son abdomen étoit contracté, & ſes côtes ſortoient avec force. Le haut du corps juſqu'au nombril étoit d'un coloris chaud & ardent, quoique frais & beau, de même que le viſage. Ses lèvres n'étoient pas encore livides, mais ſes pieds & ſes mains paroiſſoient déjà noirs & torréfiés. Ses ſourcils étoient un peu retirés en haut, comme chez une perſonne qui cherche à vaincre le ſommeil dont elle eſt accablée. Les bras & les jambes nus, pâles & deſſéchés ſembloient déjà morts; mais les doigts, les jointures, les genoux & les orteils étoient violets, rehauſſés de jaune. Aux environs de l'abdomen & des côtes, on voyoit des taches rouges & violâtres occaſionnées par le poiſon; & ſa tunique, pleine de taches de ſang & rabattue juſques deſſous ſon nombril, étoit déchirée en mille lambeaux, dont la plus grande partie ſe trouvoit deſſous ſon corps & deſſous ſes cuiſſes. Jupiter, touché de voir ce héros ainſi ſouffrir, parloit à Mercure, avec les yeux atta-

chés ſur le bûcher, en tournant la tête de côté; tandis que le méſſager céleſte regardoit le maître des dieux d'un air douloureux. On ne voyoit ici ni dans les environs aucun homme que ceux que j'ai nommés, ni même point de ſatyres, ni de dieux champêtres; car il eſt certain que s'il y en a eu quelqu'un, il les aura fait fuir dans ſa fureur. Il me paroiſſoit que le peintre avoit eu raiſon de cacher le viſage de Philoctète, parce qu'il n'auroit guère été poſſible de bien exprimer ſa douleur; mais je ne comprenois pas trop pourquoi il avoit mis ainſi ſeul le fils de Péan auprès d'Hercule, ſans aucun eſclave? Il faut ſans doute que l'artiſte ait penſé que cela étoit inutile, & que l'ami d'Hercule ſuffiſoit ſeul pour remplir cette triſte cérémonie; peut être bien auſſi doit-on en attribuer la raiſon au ſilence que le poëte garde à cet égard; ou enfin parce que le ſujet eſt aſſez clair ſans cela, de ſorte que la moindre addition ne ſerviroit qu'à l'altérer, & qu'au lieu d'un accident imprévu, cela ne paroîtroit plus que des funérailles ordinaires. Ainſi l'on peut inférer de ce qu'on voyoit ici que le bûcher n'avoit pas été préparé pour Hercule, mais que ce héros l'avoit élevé lui même à la hâte, ainſi que le poëte nous le dit.

Ce tableau me parut ſur-tout remarquable par trois choſes, qui y étoient naturellement & clairement exprimées; ſavoir, le fait actuel même, le paſſé & l'avenir. Cette tragédie commençoit donc au moment qu'Hercule, après avoir reçu la tunique empoiſonnée de Neſſus par les mains de Lichas, il l'offrit l'autel de Jupiter, ſon père. La ſuite conſiſtoit dans ſa fureur, qui le porta à précipiter le mal-

heureux Lichas dans la mer, où il fut métamorphosé en rocher; après quoi il se brûla lui-même sur le mont Œta. La fin, ou le dénouement est indiqué par le char que Jupiter lui envoie pour servir à son apothéose: *Renascitur ex funere Phœnix.*

Voyons maintenant le sens moral que nous offrent les personnes de Nessus, de Déjanire & de Lichas.

Le Centaure nous apprend combien il est dangereux de recevoir des dons de ses ennemis, puisqu'ils causent ici la mort d'un grand héros; dans Déjanire on reconnoît les effets d'une passion imprudente & d'une aveugle jalousie, qui l'ont rendue la cause de la mort de son mari; & le sort de Lichas nous fait voir la triste récompense d'un serviteur fidèle, & combien il est quelquefois dangereux de servir les grands, qui punissent également le bien & le mal.

Au-dessus de la porte, vis-à-vis du tableau dont je viens de donner la description, j'en apperçus en sortant un autre d'une forme octogone, de la même largeur que l'ouverture de la porte, que je pris d'abord pour un trou dans le mur, parce qu'il étoit un peu sombre; mais en m'approchant je vis qu'il représentoit le sujet suivant.

Second Tableau.

Amphitrion étant avec Alcmène, avoit mis, avant de se coucher, ses deux fils Iphiclus & Hercule dans son bouclier, dessous un pavillon, dans lequel Junon, livrée à la haine & à la colère, mit deux serpens pour qu'ils dévorassent ces deux petits innocens, mais sur-tout Hercule,

qui étouffa les deux ſerpens, & les jeta aux pieds d'Amphitrion.

Sur le devant du tableau, à la gauche, ſur une eſtrade haute d'une marche, on voit les deux enfans couchés dans un bouclier entouré d'une baluſtrade qui, de la ligne de terre, ſe prolonge vers le point de vue, & qui occupe les deux tiers du tableau. Amphitrion, éveillé par les cris des enfans, eſt ſauté tout nud de ſon lit pour venir voir ce qui ſe paſſe, en tenant à la main ſon épée encore dans le foureau. Il poſe un pied ſur l'eſtrade & rencontre le jeune Hercule qui tient un ſerpent qu'il étouffe de ſes deux mains, & qu'il lui préſente en ſouriant ; l'autre ſerpent eſt déjà étendu mort à ſes pieds, ce qui fait reculer Amphitrion, ſaiſi d'étonnement & de frayeur. Iphiclus pleure, à moitié tombé du bouclier, avec ſon couſſin & un bout de ſa couverture par terre. Derrière Hercule, & au-deſſus du bouclier, pend le manteau de pourpre du prince Thébain, paſſé par-deſſus deux Javelots qui ſont fixés obliquement dans le mur, & attachés enſemble par la pointe. Au-deſſus de cette eſpèce de pavillon, quelques pas plus loin, Junon, dont le deſſein eſt avorté, s'élève en l'air entourée d'un ſombre nuage, ayant la main gauche, dans laquelle elle tient ſon ſceptre, appuyée ſur ſa hanche, & la droite élevée comme ſi elle menaçoit, tandis qu'elle jete un regard courroucé ſur les enfans. Un peu au-delà de la baluſtrade, au milieu du tableau, s'élèvent quatre ou cinq marches avec une baluſtrade de chaque côté, qui ſe prolongent d'un côté juſqu'à l'autre en travers du tableau. Par derrière, à l'extrêmité de ces marches, & au milieu du tableau, eſt une profonde niche ou alcove,

ceintrée par le haut, où eſt placé la couche d'Amphitrion, au-deſſus de laquelle pend un grand rideau relevé des deux côtés, & attaché par deux anneaux. Les murailles tout au tour de la chambre, qui ont huit pieds de hauteur, ſont couvertes de tapiſſeries de hautelice, au-deſſus deſquelles la muraille eſt partagée en compartimens, autant que je puis me le rappeler, ornés de bas-reliefs d'une foible ſaillie, repréſentant des travaux militaires. A la gauche de l'alcove, dans le coin, on voit un piédeſtal rond, ou une demi-colonne, ſur lequel eſt une lampe allumée. Alcmène alarmée eſt ſur les degrés, le corps un peu courbé, avec un petit flambeau dans une main qu'elle tient élevée devant elle, & regardant avec vivacité vers l'endroit où ſont ſes enfans; tandis que de l'autre main elle s'appuie ſur le piédeſtal à la droite de la baluſtrade, & relève un pan de ſa draperie blanche, laquelle eſt nouée deſſous ſon menton & pend derrière elle par terre. Ses cheveux ſont raſſemblés ſous un linge blanc. Le fond du tableau eſt éclairé d'une lumière ſombre, par le flambeau que porte Alcmène, à l'exception de l'endroit où eſt la lampe qui reçoit une lumière un peu plus forte, ainſi que la porte qui eſt ornée d'un bel ornement en feuillage. Il part quelques rayons lumineux de Junon ſur les enfans & autour d'eux. Cette lumière ne reſſemble point à celle d'un flambeau, mais à celle du jour ou plutôt à celle de la foudre. La plus grande lumière tombe ſur le bas du corps d'Iphiclus, dont le haut du corps & la tête, de même que la partie du couſſin qui s'échappe du bouclier, ſont dans l'ombre. Cet enfant eſt tourné dans le bouclier, avec le haut du corps d'un côté & le bas, qu'on voit en

raccourci, dans l'autre ſens. Le haut du corps d'Amphitrion ſe trouve dans l'ombre des nuages, & reçoit de forts reflets des enfans & du pavé. Je fus d'abord ſurpris de voir qu'Alcmène tenoit un flambeau, ne ſachant point où elle pouvoit l'avoir pris; mais en portant un regard plus attentif ſur le tableau, j'apperçus un candelabre d'or à côté d'elle, près de l'autre piédeſtal. Je fus de nouveau étonné de ce que le fils d'Alcée ne s'étoit pas ſaiſi de ce flambeau; mais après un peu de réflexion, je penſai que ſon trouble & ſon empreſſement à voler au ſecours de ſes enfans ne lui avoient pas permis de le voir, ainſi que cela arrive ordinairement dans de pareilles circonſtances; ce qu'Alcmène ayant apperçu, elle a ſauté du lit & s'en eſt ſervie; ce qui, ſelon moi, eſt fort vraiſemblable. Voilà quel eſt ce tableau, dont les trois lumières ſont fort bien indiquées. La lampe, qui eſt dans un grand éloignement, donne une lumière pâle ou blanchâtre, & un peu terne La flamme du flambeau eſt couverte, pour ainſi dire, juſqu'à la mêche, par les nuages qui portent Junon, ce qui me paroît une adreſſe du peintre, pour donner plus de force & d'effet à la lumière qui tombe ſur le devant du tableau, ſans être obligé de le rendre tout-à-fait obſcur, pour obtenir de la vérité, ce qu'il n'auroit pas pu faire ſans cela.

Junon a la tête ceinte d'un diadême, & ſe trouve vêtue d'une draperie bleu de ciel. Sa coiffure eſt en déſordre, & ſes boucles flottent autour de ſa tête comme des ſerpens.

Les poëtes nous apprennent qu'Hercule étoit regardé par les anciens comme un modèle de toutes les grandes

qualités tant physiques que morales, & qu'il étouffa les ſerpens entre ſes mains lorſqu'il étoit encore au berceau ; voulant donner à entendre par-là que l'homme deſtiné à faire de belles actions, dignes de rendre ſon nom immortel, doit commencer dès ſa plus tendre enfance à fuir la volupté & à vaincre ſes deſirs.

Lorſque je fus prêt à quitter cette chambre pour aller examiner ce qui me reſtoit encore à voir, j'apperçus un autre tableau au plafond de la coupole. Je m'arrêtai donc pour le conſidérer & pour ſavoir s'il avoit quelque rapport avec le précédent ; je trouvai que c'étoit en effet l'apothéoſe d'Hercule, que Jupiter & les autres dieux & déeſſes reçoivent dans l'Olympe.

Jupiter eſt aſſis fort élevé au milieu des dieux ſur ſon aigle. Hercule, le front ceint de lauriers, eſt placé fort bas au-deſſous de Jupiter, avec une main ſur la hanche, & tenant une branche d'olivier de l'autre. Il eſt debout dans le char, & ſe montre par-devant juſqu'à mi-cuiſſe ; le timon s'élève un peu de côté en l'air, ſuivant la courſe de ſes chevaux, que Mercure conduit en montant vers la gauche ſur les nues, en tournant de nouveau à la droite, de manière qu'ils forment un demi-cercle avec le char, & qu'on voit ces chevaux aîlés preſqu'entièrement par-deſſous, avec le poitrail vers le ſpectateur, & la tête tournée vers la droite. Mercure tient les rênes de la main droite près de la bouche des chevaux ; le char eſt environné d'amours avec des couronnes & des guirlandes. Mercure, en tournant la tête vers la droite, regarde Jupiter, qui, de ſon ſceptre, lui montre dans le firmament un cercle de douze étoiles brillantes, qui éclairent quelques petits nuages des

des environs. Tous les habitans des cieux ſont aſſis ſur des nues, & montrent leur joie en frappant des mains. Le ſoleil brille avec un grand éclat.

Je demeurai ſurpris, lorſqu'après avoir long-tems conſidéré ce tableau, je vis qu'aucun dieu, ni aucune déeſſe n'avoit l'attribut qui lui eſt ordinaire, excepté Jupiter, qui étoit aſſis ſur ſon aigle, armé de ſes foudres; & Mercure qui avoit ſon caducée & ſes talonnières. Je ne pus d'abord m'imaginer quelle pouvoit en être la cauſe; mais après y avoir réfléchi, je trouvai que les dieux devoient facilement ſe reconnoître les uns les autres dans le ciel; & je m'apperçus enſuite qu'Hercule n'avoit même pas ſa maſſue, ni ſa peau de lion, qui ſans doute avoient été brulées avec lui. Je reconnus cependant par ſa barbe & ſes cheveux friſés, ainſi que par ſa belle & grande mine que ce ne pouvoit être que ce héros. En un mot, je diſtinguai, après les avoir examinés, tous les dieux & toutes les déeſſes: Apollon par les belles formes de ſon corps & l'éclat radieux de ſa phyſionomie; Diane par ſa chevelure noire & ſon coloris brun & animé; Bacchus par ſes joues pleines & vermeilles, & ſes membres potelés & ronds; Eſculape par ſa longue barbe treſſée; Vénus par ſa beauté, la plénitude de ſes chairs & ſon regard tout-à-la-fois doux & brillant, & ainſi de ſuite des autres. La draperie de Vénus étoit rouge; celle de Diane bleue; celle de Bacchus pourpre; celle de Cères paille; celle de Momus jaune & verte, &c; ce qui les diſtinguoit tous ſi bien, qu'il n'étoit pas poſſible de s'y tromper. Junon & Iris manquoient dans l'aſſemblée; la première, ſans doute, à cauſe du dépit

& de la honte que lui causoit l'honneur qu'Hercule recevoit en ce jour. Je portai ensuite les yeux sur les ornemens, & je trouvai qu'ils étoient parfaitement analogues aux sujets des tableaux. De chaque côté du salon il y avoit huit colonnes de marbre de Pise, partagées par bandes, assez éloignées l'une de l'autre ; & des deux côtés de la porte, il y en avoit une dans chaque coin, & entre ces deux dernières, il y en avoit deux autres accouplées, avec leur architrave, leur frise & leur corniche ; le tout couronné d'un parapet à différens compartimens, sur lequel portoit la voûte, au milieu de laquelle étoit le dernier tableau, dans un cadre de feuilles de chêne & de glands. Les métopes de la frise étoient ornés du même feuillage, & dans les panneaux du parapet on voyoit des festons auxquels pendoient des couronnes de laurier. Entre les deux premières & dernières colonnes, il y avoit de même, sur des panneaux oblongs, d'autres festons, & au-dessous étoient réprésentées une massue & une peau de lion. Ces festons étoient faits de rameaux de palmier avec leurs fruits. De chaque côté de la porte; c'est-à-dire, entre la porte même & la première colonne, s'élevoient des palmiers dont les rameaux alloient toucher le haut de la voûte, & projetoient avec élégance par-dessus le tableau. Ces palmiers, de même que les ornemens de la frise étoient de bronze; l'architrave & la corniche de marbre serpentin, & la frise de marbre de Pise, ainsi que les colonnes. Entre les deux premières colonnes, de chaque côté de la porte, on voyoit un grand bas-relief de marbre jaune pâle sans taches. L'un représentoit Hercule endormi & entouré de tous côtés de

pygmées ; dans le fecond, il les enveloppoit tous dans fa peau de lion, après qu'il fe fut éveillé ; ce qui lui mérita, fuivant Higyn, chapitre trente, le nom d'Hercule *Primogenitus*. De l'autre côté de la chambre, vis-à-vis de ce dernier bas-relief, on voyoit Hercule filant chez Omphale, & dans un autre compartiment, ce héros tuoit le Centaure Neffus.

Autour du plafond il y avoit douze autres petits compartimens entourés de guirlandes de feuilles de palmier, enlacées les unes dans les autres, dans lefquelles on voyoit repréfenté, en ftuc de foible faillie, les douze travaux d'Hercule. Entre ces compartimens & le grand tableau du milieu étoient placés des mufles de lion.

Mais avant de continuer cette defcription, il eft néceffaire que j'explique ce que les anciens vouloient fignifier par l'apothéofe d'Hercule.

L'apothéofe d'Hercule, le plus valeureux des hommes, fert à nous apprendre que ceux qui, par un vain orgueil, ont voulu obtenir cet honneur pendant leur vie, ainfi que le firent Marc-Antoine & Cléopâtre ; ou qui ont cherché à fe le faire décerner par le peuple, en le flattant, comme cela eft arrivé à la plus grande partie des rois de Perfe, ainfi qu'à Romulus même, ont manqué la vraie route pour y parvenir ; tandis que toute la vie d'Hercule, au contraire, a été confacrée à purger le monde des monftres & des méchans, travaux dont la récompenfe ne lui a été accordée qu'après fa mort ; & l'immortalité qu'il obtint alors, nous enfeigne que la véritable vertu ne veut pas être flattée pendant cette vie ; ainfi qu'Alexandre le fit entendre à ceux qui vouloient

lui rendre les honneurs divins, en leur montrant le ſang qui couloit de ſes plaies de la même manière qu'aux autres hommes. Cette vérité eſt d'autant plus grande qu'il n'y a point de mortel qui, pendant ſa vie, ſoit à l'abri de la cruelle envie, dont Hercule même éprouva les traits envenimés. Les payens ont regardé ce héros comme un dieu; car quoiqu'ils cruſſent à l'immortalité de l'ame, en général, ils étoient néanmoins perſuadés que celles des héros & des bienfaiteurs de l'humanité, parvenoient après la mort à un plus haut dégré de gloire & de bonheur que celles du commun des hommes, & qu'elles participoient même de la divinité. Ils lui ont donné pour épouſe dans le ciel Hébé, déeſſe de la jeuneſſe, à cauſe de la force extraordinaire dont il étoit doué, & qu'on ne peut avoir que dans la vigueur de l'âge.

En ſortant de ce ſalon j'apperçus une ſphère du monde artiſtement incruſtée dans le pavé, partagé de chaque côté en compartimens, & coupé par bandes de beau marbre & de jaſpe qui alloient aboutir au centre. Sur chaque pierre, étoit repréſenté fuyant du monde un des monſtres dont Hercule a purgé la terre.

Après avoir admiré l'enſemble ainſi que les détails de ce bel ouvrage, je me rendis à un étage plus haut, où je trouvai un autre appartement de l'ordre Ionique, qui n'étoit pas inférieur au précédent par la richeſſe de ſes ornemens & la beauté du marbre qu'on y avoit employé.

CHAPITRE XI.

Des Tableaux du troiſième étage, de l'ordre Ionique.

UN jour que Sémiramis étoit occupée à ſa toilette, on vint lui apporter la nouvelle que Babylone s'étoit révoltée; elle quitta ſur le champ ſes femmes, & laiſſa pendre une treſſe de ſa chevelure, pour marcher contre les rebelles, qu'elle ſoumit en effet avant que de relever ſes cheveux, ainſi qu'elle l'avoit juré.

On voyoit ici cette grande & courageuſe reine levée de ſon ſiége, & à moitié coëffée, qui juroit, en tenant en l'air le pouce de ſa main droite, de ne point achever ſa toilette qu'elle n'eût ſoumis ſes ennemis; pendant que de la main gauche elle tiroit à elle les boucles de ſes cheveux du côté droit, qu'une jeune fille tenoit encore dans le peigne. Sur une table qui étoit couverte d'un tapis richement brodé en or, étoit un grand miroir ovale avec un cadre d'or ciſelé en feuillage, & ſurmonté de deux pigeons d'argent mat, qui ſe becquetoient. Il y avoit auſſi ſur la table pluſieurs ornemens précieux, tels que bracelets, collier de perles, & entr'autres un diadême de forme pyramidale, & tout étincelant de pierres fines. Derrière le ſiége de Sémiramis ſe tenoit une jeune fille avec un plateau d'or ſur lequel étoient des boîtes avec différentes eſpèces de parfums. Plus loin il y avoit deux autres femmes qui montroient leur ſurpriſe en ſe tenant embraſſées. A la

gauche on voyoit par le dos une matrone qui tenoit une lettre ouverte à la main gauche. Un peu plus vers le milieu du tableau, une autre femme tiroit de la table, vers le coin de devant une petite fontaine d'un beau travail, & portée ſur quatre pieds. Sur le devant du tableau, à la droite, un meſſager ſe tenoit un genou en terre, d'un air triſte & conſterné. Dans le milieu du fond, au bout du ſalon, on appercevoit une grande ouverture en forme de porte ou d'arche, & de chaque côté un terme de marbre blanc, auxquels pendoient des inſtrumens de guerre. Le ſalon étoit tendu de tapiſſeries de haute-lice. Par l'ouverture du fond on voyoit une autre pièce magnifiquement ornée de bas-reliefs & d'autres ouvrages de ſculpture; & tout-à-fait dans le fond il y avoit une grande niche peu profonde, avec un piédeſtal au bas, portant une ſtatue de femme aſſiſe, qui tenoit ſur ſes genoux un globe, ſur lequel elle poſoit la main droite, dans laquelle elle avoit un ſceptre. Sa tête étoit ornée d'une triple couronne murale. Au deſſous de cette ſtatue, il y avoit dans la niche, en bas relief, la figure d'un homme grave & vêtu magnifiquement, qui portoit la main droite ſur une maſſue, & tenoit un flambeau de la main gauche. Sa tête étoit ceinte de fleurs, & ſon col orné d'une chaîne d'or. Cette figure étoit d'or, & le fond de la niche d'azur. Les colonnes étoient de marbre blanc, & le reſte de l'architecture de marbre d'Egypte, avec des ornemens d'or. Derrière la matrone, au fond du premier ſalon, il y avoit une jeune fille montée ſur un marche-pied, & qui cherchoit à détacher, en levant la main auſſi haut qu'il lui étoit poſſible, des armes appendues à l'un des termes, ainſi que la matrone

le lui ordonnoit, au nom de la reine, en indiquant, avec l'index de la main droite, celles qu'elle devoit prendre; à quoi la jeune fille obéissoit en tournant la tête en arrière.

Sémiramis se tenoit près de la table avec le haut du corps un peu tourné vers la gauche, le sein à moitié découvert & avancé, la tête haute, un peu tournée vers l'épaule gauche, le regard fixe & la bouche entr'ouverte, comme une personne qui commande. Elle étoit vêtue de satin blanc, avec un corset ou une espece de cuirasse bleu foncé richement brodé en or, & orné de pierres précieuses. Ses manches étoient fort amples, mais retroussées & attachées avec une agraffe d'or. Sa robe étoit boutonnée & rassemblée au-dessus du genou, & elle portoit des brodequins qui lui montoient jusqu'à mi-jambe. Son manteau, posé sur un siége, étoit de pourpre de Tyr, brodé en or & doublé d'hermine. La jeune fille occupée à arranger les cheveux de Sémiramis, avoit une draperie violette; celle qui se tenoit derrière le siége, que la reine avoit fait un peu reculer, en se levant avec vivacité, faisoit un pas en arrière, & renversoit une coupe ou un vase, ce qui lui donnoit un air embarrassé & craintif; sa draperie étoit couleur de rose, & celle des deux femmes derrière elle bleu foncé avec une nuance verdâtre. La matrone avoit une longue robe de drap feuille morte obscur, avec un feston brodé en or. Sa tunique, autant qu'on pouvoit le voir par les manches, étoit d'un violet foncé, & sa tête étoit enveloppée avec élégance de plusieurs bandeaux de différentes couleurs, dont les bouts pendoient sur son dos. La jeune fille, occupée à prendre les armes pendues au

terme , portoit un vêtement couleur de chair pâle. Le meſſager qu'on voyoit un peu par-derrière, du côté droit, avoit un petit manteau gris-brun ou noirâtre, bordé d'une petite frange d'or, qui lui pendoit juſqu'à la moitié du dos. Son vêtement de deſſous étoit d'un gris clair, & lui deſcendoit juſqu'au deſſous du genou. Ses brodequins étoient faits de peaux d'animaux ſauvages. Il avoit une dague ou un parazonium paſſé dans ſa ceinture, & tenoit un petit bâton à la main. Son caſque, ſurmonté d'une tête de dragon & de deux aîles ſemblables à celles d'une chauve-ſouris, étoit par terre près de lui. Ses cheveux courts, mais cependant liés par-derrière, luiſoient à force d'être moites de ſueur, de même que ſa peau tannée.

Le ſalon recevoit le jour du côté droit par une grande fenêtre ceintrée par le haut, & la lumière tomboit principalement ſur Sémiramis & autour d'elle; de ſorte qu'elle formoit une grande ombre portée contre la table, dont, par ce moyen, le bas du corps de la matrone ſe détachoit avec force. Le meſſager étoit, pour ainſi dire entièrement dans l'ombre, parce qu'il ſe trouvoit plus ſur le devant du tableau que la fenêtre. La tapiſſerie, entre la fenêtre & la porte du fond, étoit à moitié dans l'ombre, ce qui ſervoit à bien détacher la reine & les femmes qui étoient derrière elle. Sur cette tapiſſerie, qui paroiſſoit fort vieille ou fort ſombre, & d'un pourpre foncé, on voyoit repréſenté le déluge univerſel avec l'arche de Noé; & ailleurs la confuſion de la tour de Babylone, lorſque le peuple ſe ſépara & ſe diſperſa; en haut, autour du ceintre de la porte, il y avoit (comme autour d'une médaille) des caractères ſyriaques. A la droite, au-deſſus de la tapiſſerie,

ſerie, le ſalon étoit plus éclairé par deux ouvertures circulaires, qui fuyoient vers le point de vue. Le plafond étoit ceintré en forme de dôme, & le pavé carrelé de marbre de différentes couleurs. Près de la table & du premier groupe, il y avoit une grande pierre blanche ronde qui ſe marioit d'une manière agréable avec la lumière, ſans néanmoins trop attirer l'œil.

Sur le devant, à la droite, derrière le meſſager, il y avoit quelques marches pour deſcendre à une porte qu'on voyoit dans le bas. Par la fenêtre on appercevoit une perſpective, ou une partie d'un grand palmier.

J'oubliois de dire, que les armes appendues au terme conſiſtoient en arcs, carquois & parazoniums. Du robinet de la fontaine couloit de l'eau ſur du linge & une éponge qui étoit dans un vaſe d'or qui s'y trouvoit deſſous.

Vis-à-vis de ce tableau, contre le mur oppoſé, on voyoit la ſuite de cette hiſtoire, dans un ſecond tableau dont voici la deſcription.

SECOND TABLEAU.

Ici l'on voyoit Sémiramis qui, d'un air plein de majeſté & de courage, ſortoit de ſon palais dont elle deſcendoit avec aiſance les marches. Le feu martial qui enflammoit ſon cœur, répandoit ſur ſes joues un coloris animé, & ſes yeux brilloient d'un vif éclat. Si ſa tête n'avoit pas été chargée d'un caſque, on l'auroit priſe, par ſa mine & ſon vêtement, pour une Diane qui alloit à la chaſſe. Tout étoit prêt pour ſon départ, juſqu'à ſon manteau royal, qu'elle refuſoit néanmoins de prendre, ſe conten-

tant de ſon arc & de ſes flêches. Ses femmes montoient & deſcendoient les marches chargées de différentes choſes. Une des principales lui mettoit ſur la tête ſon caſque orné d'un diadême; tandis qu'une autre attachoit à ſon côté le cimeterre, & qu'on préparoit un marhe-pied au bas des marches, où l'on voyoit un fier courſier, nourri pour la guerre, qui l'attendoit. Les trompettes & les clairons ſe faiſoient entendre au peuple, qui, accourant de toutes parts, formoit un grand cercle. On ouvroit un paſſage. Les gardes à cheval, diviſés en deux troupes, ſe tenoient dans une cour intérieure, vers laquelle on voyoit courir le meſſager qui deſcendoit les marches; & la matrone, placée dans une galerie en haut, regardoit d'un air ſurpris & attentif tous ces préparatifs. Le ciel, clair & ſerein, ſembloit vouloir favoriſer les grands projets de la reine.

Après avoir ainſi jeté un coup-d'œil rapide ſur toutes ces choſes, je m'apperçus que je ne les avois pas aſſez bien gravées dans la tête pour pouvoir les retenir & en faire la deſcription; je me plaçai donc de nouveau devant ce tableau, & je fis les obſervations ſuivantes.

A la gauche s'élevoit un magnifique portique avec quatre colonnes Ioniques qui ſupportoient l'entablement; & de chaque côté régnoit une baluſtrade ſur un parapet qui deſcendoit cinq à ſix marches, & alloit aboutir contre un large piédeſtal ſur lequel étoit une lionne couchée, dont le corps étoit chargé de caractères ſyriaques. La porte étoit faite en forme d'arche, avec un mufle de lion de bronze au milieu du ceintre. Au-deſſus de chaque colonne, il y avoit, dans la friſe, de pareils mufles; & dans l'eſpace entre ces mufles on voyoit,

en foible bas-relief, un carquois & un flambeau allumé liés ensemble en sautoir. De chaque côté, dans les aîles du portique, il y avoit une niche de niveau avec la porte, & fuyant vers le point de vue. Au bout de ces aîles se présentoient deux autres colonnes placées contre un mur ou parapet qui se prolongeoit jusqu'à un terrein bas, au milieu du tableau. Ce mur étoit partagé par plate-bandes, en manière de pilastres, entre lesquels il y avoit des ouvertures circulaires par lesquelles on appercevoit la cour intérieure; & par dessus le mur on voyoit le flanc de l'édifice qui se prolongeoit fort loin dans le tableau vers le point de vue. Au bout de cette muraille il y en avoit une autre, paralèlle avec la première, où se terminoit la cour intérieure, & qui, dans le lointain, étoit couronnée de palmiers & d'autres arbres. Sur le premier plan, du côté droit, le terrein étoit inégal & raboteux jusqu'à la dernière marche, & descendoit par des marches vers la cour extérieure, au milieu de laquelle il y avoit une grande fontaine de marbre blanc, assise sur une base de quatre ou de huit arches, supportées par de hauts & solides piliers carrés de l'ordre Dorique ou Rustique, qui étoient unis, mais dont les bandes étoit rustiquées ou en rocaille. Cet ouvrage n'avoit point d'entablement, mais étoit couronné par une grande plinthe haute de trois pieds, de marbre blanc, ainsi que les statues. Sur le milieu de cette plinthe, à trois ou quatre marches d'élévation, il y avoit un grand globe porté par quatre sphinx, sur lequel étoit assise une femme, le visage tourné vers le palais, qui, de la main droite, tenoit un soleil levé en l'air, & une lune de la main

gauche tendue vers la terre. Son casque étoit surmonté d'un aigle avec les aîles déployées, & sur sa poitrine on voyoit un mufle de lion. Son vêtement ressembloit à celui d'une héroïne. Sur les marches d'en-bas de la plinthe dont je viens de parler, étoient représentées les quatre parties du monde enchaînées contre des trophées. En bas, entre les piliers, étoient des bassins de cuivre bronzé, destinés à recevoir les filets d'eau qui jaillissoient d'une roche placée dans l'intérieur. Ce monument se trouvoit au milieu du tableau, contre le point de vue, à moitié caché derrière la muraille; le terrein de la cour étoit inégal & l'on y montoit à l'extrêmité du fond par des marches, comme sur le devant.

Telle étoit la composition de ce tableau & la disposition de tous les objets immobiles; je vais maintenant donner une description du reste, autant que ma mémoire peut le permettre.

Un peu à la gauche du point de vue, la vaillante Sémiramis descendoit les marches, avec le pied gauche en avant; tandis que son corps, un peu jeté en arrière, portoit sur le pied droit, qui étoit une marche plus haut. Elle tournoit le haut du corps vers la gauche, avec la poitrine vers le spectateur, en levant un peu le bras gauche qui étoit garni d'un bouclier. Pendant ce tems, une jeune fille lui attachoit son cimeterre, en se baissant. Sa main droite, dont elle tenoit son arc, pendoit mollement le long de son corps; & un carquois rempli de flèches paroissoit au-dessus de son épaule gauche. Une seconde fille lui mettoit sur la tête un casque surmonté d'un grand panache blanc; & une troisième remontoit les

escaliers avec le manteau royal (que Sémiramis refusoit comme inutile dans cette expédition) en fixant les yeux sur la reine. Cette fille montroit un peu le côté droit, & tenoit le manteau en l'air avec la main gauche, pour qu'il ne traînât pas; tandis que de la main droite elle en portoit le reste contre son corps. Sa chevelure brune se détachoit fortement de la blanche hermine dont ce manteau étoit doublé, & les tresses en voltigeoient derrière sa tête par la vélocité de sa course, qui faisoit aussi flotter sa draperie couleur de rose entre ses jambes. Elle avoit une ceinture autour du corps immédiatement au-dessous du sein, & portoit des sandales blanches. Sa draperie étoit ouverte sur le côté, de manière qu'on voyoit sa jambe nue jusqu'à mi-cuisse. La matrone, placée près du portail, du côté opposé, regardoit avec surprise vers la reine, en se courbant, la main droite appuyée sur le parapet. Devant la reine, au pied des marches, dessous le point de vue, étoit une jeune fillle qui plaçoit à terre un petit marche-pied couvert de velours pourpre destiné, à aider la reine à monter à cheval. Elle le tenoit encore de la main droite, pendant que de la gauche elle retroussoit sa robe, paroissant avoir peur du cheval. A quelque distance de là arrivoit un jeune homme, avec le visage tourné vers la jeune fille, qui, de la main droite, conduisoit un superbe cheval. On voyoit ce jeune homme par le dos, le pied gauche en avant & le pied droit tout-à-fait en arrière, touchant à peine la terre du gros orteil, la poitrine avancée entièrement hors de son à-plomb, comme s'il marchoit encore, & frappant de la main gauche le ventre du cheval, pour le faire tourner. Le

cheval présentoit le poitrail, avec le train de derrière du côté droit en raccourci, la tête tournée de côté, la jambe gauche de devant en avant, & la gauche retirée vers le corps, comme s'il reculoit. Ses narines, largement ouvertes, étoient blanches, le poitrail & les quatre jambes avoient la même couleur; le reste du corps étoit bai brun. La bride étoit d'or avec des pierres précieuses, de même que tout le harnois, avec un riche caparaçon, garni de plaques d'or massif. La housse de pourpre, brodée en or & parsemée de perles & d'autres pierres fines, pendoit, pour ainsi dire, jusqu'à terre, avec des glands d'or qui suivoient les mouvemens du cheval, dont la crinière étoit tressée & la queue retroussée. Une peau de tigre couvroit en partie son poitrail. Le jeune écuyer qui conduisoit ce coursier avoit une longue chevelure blonde nouée par-derrière. Son vêtement, retenu au milieu du corps par une ceinture, étoit d'une draperie changeante jaune, avec une nuance verte, qui se détachoit fortement de la housse pourpre. Son épaule droite & la moitié de son dos étoient nus & d'un coloris beau & frais. Il portoit des sandales blanches. Le cheval jetoit une ombre portée sur la jeune fille avec le marche-pied & même un peu au-delà. Quelques pas plus loin, tout-à-fait à la droite, il y avoit deux trompettes tournés vers la cour intérieure, couverts de peaux d'animaux sauvages. Les trompettes dont ils sonnoient, étoient recourbées comme des serpens, à-peu-près dans le goût des trompettes Romaines, avec une tête de dragon au bout. De l'autre côté de Sémiramis on voyoit le messager qui descendoit avec précipitation les marches, le corps tout-à-fait hors de son à-

plomb, montrant de la main droite, vue en raccourci, devant lui, la cour intérieure, avec le visage tourné vers la reine. La rapidité de sa course se manifestoit par sa draperie qui voltigeoit derrière lui ; son attitude étant, comme celle d'un Mercure volant, libre & développée. Il couroit avec le pied gauche en avant & le pied droit tout-à-fait en arrière & levé de la terre. On appercevoit entre ses jambes le peuple sur le second plan, au pied des marches, jusqu'au piédestal du premier parapet. Les uns avoient les mains jointes ensemble, les autres les levoient vers le ciel ; ceux-ci se tenoient embrassés, ceux-là, frappoient dans leurs mains ; la crainte agitoit les uns, la joie animoit les autres. On voyoit entr'autres une femme fort affligée, avec la tête doucement penchée vers une épaule, & les mains jointes pendues le long du corps. Près d'elle étoit un homme grave, qui lui parloit, pour ainsi dire, bouche à bouche, & qui, de la main droite, montroit le ciel ; tandis que de la main gauche il la tiroit, en la regardant avec un air de bonté, par la manche de sa robe, comme s'il cherchoit à la consoler. Plusieurs enfans étoient couchés sur les marches, qu'ils montoient en se traînant sur les pieds & sur les mains. Dans la cour extérieure on voyoit quelques troupes de cavalerie, qui se mettoient en ordre & qui montoient à cheval. A l'extrêmité de la cour, un grand nombre de personnes arrivoient en courrant. Le lointain, qu'on découvroit derrière elles, du côté droit, étoit montueux. Au-dessus des marches dont j'ai parlé, & dans un grand éloignement, s'élevoit une haute pyramide ou aiguille & quelques palmiers, qui paroissoient

ſombres contre un ciel fort clair. La cour extérieure étoit éclairée, & le palais même, du côté gauche, étoit de marbre blanc. Le parapet ou mur, de l'autre côté des marches, ſe trouvoit dans l'ombre d'un nuage juſqu'au-delà des lionnes, ce qui ſervoit à détacher fortement le groupe de devant, ſur lequel tomboit la plus grande lumière. Les trompettes, du même côté, étoient dans l'ombre, ainſi qu'une partie du parapet ſur lequel ils s'appuyoient. Sur le devant, dans le coin, on voyoit une partie d'une porte ouverte, dont le mur latéral ſe prolongeoit fort avant, juſque paſſé les trompettes, qui recevoient ſon ombre, avec quelques coups de lumières ſur le bas de leur corps & ſur leurs jambes par l'ouverture de la porte qui étoit baſſe, à cauſe que le terrein y alloit en deſcendant depuis les marches; de ſorte que ce terrein en recevoit l'ombre, ainſi que l'arrière train du cheval, qui, de même que le jeune homme qui le conduiſoit, étoient fortement piqués par petites parties de jour & d'ombre. Les trompettes & la porte recevoient de forts reflets du côté gauche. Le peuple, ſur le ſecond plan, contre le parapet, ſe trouvoit, en grande partie, éclairé par en haut, par l'azur du ciel, & ne pouvoit recevoir aucun reflet, vu qu'il ſe trouvoit placé paralèllement le long des marches. Derrière le parapet ou la muraille, avec des ouvertures circulaires, contre l'angle des aîles du portail, on appercevoit le haut d'un grand palmier, qui rompoit l'uniformité de cette longue ligne droite, & ſervoit, en même tems, à unir & à fondre agréablement l'extrêmité des aîles avec le palais de marbre blanc. Le portail, qui recevoit la lumière directement par-devant, étoit

étoit de marbre de Pise & d'Egypte, ainsi que les balustrades, avec des ornemens de marbre blanc. Les lionnes sur les piédestaux étoient de marbre blanc avec des ornemens de marbre serpentin. Les marches d'en haut paroissoient être de marbre blanc avec de grandes taches. Le grand & large perron au bas des marches, étoit de pierre bleue, & le terrein du côté droit un peu pierreux, mêlé avec de la terre noire.

La matrone avoit, comme dans le précédent tableau, une draperie feuille-morte sombre, avec une tunique violette, & la tête enveloppée d'étoffes précieuses. Les jeunes filles portoient les mêmes vêtemens que ceux dont il a été parlé plus haut. Celle qui ceignoit le cimeterre à Sémiramis, avoit une draperie fleur de pommier, qui étoit retroussée avec des agraffes par-derrière. Sa blonde chevelure se détachoit de la draperie bleue verdâtre de la femme qui, placée, dans l'ombre, derrière elle, une marche plus haut, mettoit le casque sur la tête de la reine. La jeune fille qui se trouvoit par-dessous dans l'ombre portée du cheval, étoit de même vêtue en bleu. Celle chargée du manteau royal se tenoit près de la première balustrade, presque au haut des marches, derrière les lionnes, qui se détachoient fortement de sa draperie claire.

J'avois presque oublié de parler d'un soldat placé dans la porte, près des trompettes, tenant une massue avec des pointes de fer sur l'épaule, & vêtu d'un habit de toile gris clair qui lui descendoit jusqu'aux genoux, avec les jambes garnies de bas, & la tête chargée d'un casque de cuivre, orné de deux cornes d'un animal sauvage, dont

la peau d'un brun roux étoit attachée autour de ſon col, & dont les griffes flottoient ſur ſon dos. Il avoit une dague à ſon côté; cet homme étoit entièrement éclairé par la lumière de la porte.

Après avoir examiné bien attentivement ce tableau, je commençai à conſidérer quelle pouvoit en être la bonté, ce qui faiſoit le principal objet de mes recherches. Je pris donc mes tablettes pour y marquer les choſes de la manière ſuivante.

Premièrement, la diſpoſition des objets formant contraſte, tels que les hauts avec les bas, les perpendiculaires avec les horizontaux, &c.

Secondement, la diſpoſition des différens plans, les uns derrière les autres.

Troiſièmement, la diſtribution des jours & des ombres.

Quatrièmement, les attitudes & les mouvemens des objets mobiles.

Cinquièmement, les acceſſoires, ainſi que le local & la nature du pays.

Sixièmement, l'état ou la condition des perſonnages, de même que le coſtume des Syriens.

Septièmement, les paſſions particulières des perſonnages, & l'altération des traits qui en réſultoit.

Huitièmement, l'harmonie des couleurs.

Satisfait de ces obſervations, & plein du deſir de porter les yeux ſur ce qui me reſtoit encore à voir, j'apperçus vis-à-vis des deux tableaux dont je viens de parler, deux bas-reliefs de marbre blanc dont voici la deſcription.

Dans celui du côté droit on voyoit Semiramis debout

ſur la ligne de terre, & près d'elle un architecte qui lui montroit l'ichnographie des murailles d'une ville. Du côté gauche des ouvriers étoient occupés à tailler & à ſcier des pierres; & ſur le ſecond plan on appercevoit d'une manière foible une partie de ces murailles qui commençoit à s'élever hors de la terre; & plus loin étoit la ville même.

Le bas-relief de l'autre côté offroit cette reine montée à cheval,le dos chargé d'un carquois, & dirigeant une flèche versun lion qui s'avançoit vers elle dreſſé ſur ſes pattes de derrière, & dont le corps étoit déja percé d'une flèche. Dans le lointain on voyoit la muraille de la ville achevée, avec quelques palmiers çà & là. Les figures étoient un peu plus petites que nature & d'une belle exécution.

Entre ces bas-reliefs il y avoit, dans une niche, un piédeſtal carré ſur lequel étoit placé la ſtatue de Sémiramis foulant un lion mort deſſous ſes pieds. Elle étoit vêtue en Amazone, ſuivant le coſtume Syrien, avec un arc à la main, un carquois ſur le dos, & la tête garnie d'un caſque à couronne, & ſurmonté d'un petit dragon, dont le col venoit, en formant pluſieurs anneaux, aboutir ſur la pointe de devant du caſque. Le piédeſtal étoit de porphyre, & la ſtatue d'or maſſif. La niche qui la contenoit étoit, de même que tout l'édifice, de marbre ſerpentin, & les colonnes, ainſi que les pilaſtres étoient de marbre d'Egypte.

Au-deſſus de la niche on voyoit une grande pierre oblongue bleu d'azur, où étoit repréſenté en marbre blanc un bûcher allumé, hors des flammes duquel s'élevoit un pigeon.

Au-deſſus de chaque colonne il y avoit un modillon de feuilles d'olivier ſur lequel portoit l'architrave; & la friſe étoit ornée de trophées d'armes d'un foible relief. Tous les ornemens étoit d'or.

Au milieu du plafond s'élevoit une coupole dans laquelle étoit une ſphère céleſte de criſtal bleu avec les conſtellations & les cercles d'or. La moitié de cette merveilleuſe machine rempliſſoit la coupole, & elle étoit faite de manière qu'on auroit dit que le ſoleil y dardoit ſes rayons, de ſorte que la ſalle entière ſe trouvoit éclairée par là; ce qui m'avoit empêché de m'appercevoir qu'il n'y avoit pas une ſeule fenêtre dans cette ſalle. De chaque côté de la ſphère on voyoit un panneau en ſtuc avec une figure ſur chacun. Celle à la droite repréſentoit la Force ſous la figure d'une jeune héroïne avec une branche de chêne à la main, & un griffon ſur ſon bouclier. De l'autre côté il y avoit une pareille héroïne, repréſentant le Gouvernement politique, qui de la main gauche conduiſoit une lionne, & tenoit un ſceptre de l'autre main. Par ces figures & par la ſphère, il faut entendre, ſuivant les philoſophes, les influences céleſtes.

Le plancher étoit, comme dans la ſalle du premier étage, orné d'un planiſphère terreſtre, placé exactement deſſous la coupole, dont il recevoit perpendiculairement la lumière, ce qui lui donnoit tant de relief & de rondeur que je craignis d'abord de marcher deſſus.

A-deſſus de la porte on voyoit ſculpté en marbre blanc, dans une couronne de feuilles de palmier, un dieu marin, que je pris pour l'Océan. Il s'appuyoit ſur ſon urne d'où couloit une grande quantité d'eau en

travers du bas-relief, & du milieu de laquelle ſortoit un grand lion aîlé. De l'autre côté du dieu il y avoit un monticule avec un petit palmier ſur la cime. Ce bas-relief n'avoit, comme les médailles, qu'une ſeule profondeur, & repréſentoit, ſelon moi, une allégorie de la première origine de l'empire d'Aſſyrie, par le lion aîlé qu'on y voyoit, ainſi que nous l'apprend le prophète Ezéchiel.

CHAPITRE XII.

Des Tableaux du quatrième étage, de l'ordre Romain ou Compoſite.

APRES que le jeune Horace eut vaincu les trois Curiaces, il revint avec leurs armes pour ſe rendre au capitole. Sa fœur qui le rencontra, voyant les armes de ſon amant, l'appella du nom d'aſſaſſin ; ce qui l'irrita tellement, qu'il tira ſon épée & la tua ſur-le-champ ; ſouillant par cette action la gloire qu'il venoit de remporter. Le peuple révolté de cette cruauté, le jugea indigne de l'honneur du triomphe, & le condamna à la mort.

TABLEAU.

Ce triomphe ſe faiſoit au capitole, à Rome, non telle que cette ville eſt aujourd'hui, mais comme elle étoit anciennement, c'eſt-à-dire, du temps que s'eſt paſſé l'é-

vénement dont il eſt ici queſtion. On voyoit devant le capitole une grande plaine enceinte d'une muraille, où étoient couchées deux lionnes de porphyre, que l'artiſte avoit ſans doute plaçées là pour rendre ce endroit plus remarquable; & quoiqu'il y ait lieu de douter ſi ces figures y ont reſté ſi long-tems en place, on peut néanmoins le ſuppoſer ſans bleſſer la vraiſemblance. A la droite étoit le capitole bâti en marbre & d'une magnifique architecture Romaine, où l'on montoit par pluſieurs marches. Sur le frontiſpice on liſoit ces mots: *Senatus Populuſque Romanus*. C'eſt ici qu'on voyoit les ſoldats Romains monter les degrés, armés de leurs lances. Horace les ſuivoit, occupé à remettre ſon épée dans le fourreau; & derrière lui ſa malheureuſe ſœur tomboit par terre ſur le dos. Le peuple accouroit de toutes parts, en témoignant ſon mécontentement de cette cruelle action; mais lui, ſans s'inquiéter de ces murmures, s'avançoit toujours d'un pas hardi & ſuperbe. Devant les marches il y avoit un eſpace de neuf à douze pieds de long qui étoit pavé, le reſte du terrein paroiſſoit inégal. Le premier ſoldat qui portoit les trophées, les baiſſoit un peu en entrant la porte du capitole. On le voyoit par le dos, à-peu-près dans l'attitude du Gladiateur Borghèſe, le bras gauche en avant & le pied droit ſur le ſeuil de la porte. Le ſecond ſoldat, deux ou trois marches plus bas, tenoit les trophées droits contre ſon corps, & regardoit en arrière vers le troiſième qui le ſuivoit, & qui ſembloit lui parler. Celui-ci ſe tenoit ſur ſon pied gauche, avec le pied droit une marche plus haut ſur ſes orteils, de manière que le genou ſe trouvoit en

avant & le pied en arrière, tournant le corps un peu à gauche & la tête vers le ſpectateur ; tandis que de la main gauche il tenoit contre ſon côté droit la lance avec les trophées, dont il avoit le bout d'en bas dans ſa main droite. Le troiſième portoit les trophées ſur ſon épaule, pour ainſi dire, dans une poſition droite, la poitrine élevée & jètant le coude en avant; le pied droit ſur la marche, & le pied gauche en arrière tout à fait levé de terre, dans la poſition d'une perſonne qui marche; au lieu que celui qui étoit devant lui ſembloit ſe repoſer; de ſorte qu'ils ſe trouvoient fort près l'un de l'autre. Ces trois ſoldats étoient des Velites, armés à la legère, avec des habits de toile, ceints au milieu du corps, avec une dague au côté, & la tête armée d'un caſque uni, comme on les voit repréſentés ſur la colonne de Trajan, & ſur d'autres anciens monumens. A trois ou quatre pas de-là, au milieu du tableau, ſuivoit Horace armé de toutes pièces, portant une branche d'olivier dans la main gauche, dont il tenoit auſſi dans ce moment le fourreau de ſon épée; & au même bras, dont le coude étoit en avant & qu'on voyoit un peu raccourci, pendoit ſon bouclier ſur lequel étoit repréſenté un lion. Il montroit la poitrine, & ſa main droite ſe trouvoit levée en l'air, étant occupé à remettre ſon épée dans le fourreau. Sa jambe droite portée en avant étoit pliée, & l'autre fort en arrière, dans l'ombre de ſon corps, comme s'il marchoit avec précipitation. Il portoit les yeux ſur ſon épée, avec le viſage tourné vers le devant du tableau. Sa tête étoit ceinte d'un caſque orné d'une couronne de feuilles de laurier & de chêne, avec

un panache par derrière, que le mouvement de ſa tête & la rapidité de ſa marche faiſoit voltiger de côté & d'autre. Un manteau attaché ſur ſon épaule droite, & paſſé deſſous ſon menton, pendoit un peu ſur ſon épaule gauche; tandis qu'un pan en flottoit par derrière, & qu'un autre ſe trouvoit entortillé autour de ſa jambe gauche. Les lambrequins d'en-de ſa côte-d'armes & celles des manches étoient courtes mais larges & arrondis par le bout. Ses brodequins alloient à mi-jambes. A quelque diſtance d'Horace, plus ſur le devant du tableau, on voyoit ſa ſœur mourante, encore debout, mais au moment de tomber en arrière, avec les pieds vers Horace, & les bras fort étendus, le droit en l'air & le gauche vers la terre. Elle avoit la poitrine tournée vers la lumière; ſa hanche droite étoit renflée, & l'on voyoit ſa cuiſſe dans toute ſa longueur, avec la jambe un peu en raccourci; la jambe gauche ſe trouvant cachée derrière celle-ci. Son viſage, qu'on voyoit de même en raccourci, penchoit vers l'épaule droite, qui étoit nue, de même qu'une partie de ſon ſein. Sa tunique, attachée deſſous ſon ſein, voloit en l'air; & ſon manteau, qui tomboit par terre, ſe trouvoit enveloppé autour de ſa jambe droite, & un bout en pendoit ſur ſon bras gauche. Sa blonde chevelure voltigeoit en l'air par ſa chûte. Au deſſous d'elle, un peu plus vers la gauche, on voyoit une femme âgée qui ſembloit vouloir la ſoutenir, tandis qu'elle portoit, en criant, les yeux ſur ſon meurtrier. Son corps étoit courbé, avec la main gauche à terre, & la droite en l'air contre le dos de la jeune Romaine. Sa têe étoit enveloppée d'un morceau d'étoffe. Derrière cette femme on appercevoit la moitié d'un piédeſtal

ſur

ſur lequel étoit couchée une des lionnes dont j'ai parlé plus haut, qui fuyoit vers le point de vue ainſi que ſon piédeſtal. Horace étoit ſuivi de deux ſoldats, qui paroiſſoient vouloir ſe retirer, mécontens de l'action qu'il venoit de commettre. A peu de diſtance derrière le vainqueur ſe trouvoit le peuple, qui ſembloit de même murmurer : les uns le montroient au doigt; les autres le menaçoient ; tandis que d'autres encore lui tournoient le dos par mépris. On croyoit entendre leurs clameurs. Sur le premier plan, à la droite, accouroit un homme âgé, avec une épaule nue, pour voir ce qui venoit de ſe paſſer. Il avoit un vêtement fort court, un bonnet de berger ſur la tête, avec un havreſac & une flûte pendus à ſon côté. Le bas de ſon corps étoit dans l'ombre, ainſi qu'une partie du terrein ; & ſon dos recevoit directement la lumière. Il étoit précédé par un chien, qui le regardoit en courant, ainſi que cela eſt ordinaire à ces animaux. Au-delà du capitole on voyoit une partie de muraille avec ſon architrave, & une grande porte ouverte ceintrée par le haut, qui ſe prolongeoient vers le point de vue. De là cette muraille s'étendoit, en travers du tableau, vers la gauche, devant le point de vue. Elle étoit partagée en différens pans par des pilaſtres de l'ordre Dorique ruſtiqués, & entre ces pilaſtres il y avoit des niches vuides. Par cette porte on voyoit, au-delà de la muraille parallèle, arriver un troupeau de bœufs, de chèvres & de moutons, conduits par un berger qui détournoit la tête au bruit qu'il entendoit. Ce berger & ſon troupeau me firent croire qu'il arrivoit du marché qui ſe trouvoit derrière le capitole.

Cette muraille étoit couronnée de plusieurs beaux édifices, ainsi que d'une colonne, sur laquelle étoit placée une louve avec deux enfans, savoir, Romulus & Remus. Au-dessus de l'angle, du côté droit, on appercevoit dans le lointain la roche Tarpienne qui s'élevoit fort haut; mais on ne voyoit ni le Panthéon ni le Mont-Cavallo, ni le Vatican, ni le Colisée; car ces bâtimens n'étoient pas encore connus dans ce tems-là. Il n'y avoit non plus aucune ruine, & toutes les fabriques étoient entières & belles, excepté quelques maisons basses; car il n'y avoit pas cent ans que Rome subsistoit, & cette ville n'avoit pas encore éprouvé les malheurs de la guerre. Sur le devant, dans le coin à la gauche, sur un terrein élevé, se trouvoit, près du bassin d'une fontaine, une femme fort troublée, poussant de grand cris, & qui paroissoit vouloir descendre de l'endroit où elle étoit; elle levoit une main vers le ciel & tendoit l'autre à une jeune fille qui couroit vers elle saisie de frayeur. Un petit enfant, qu'une autre jeune fille tenoit sur le bord du bassin de la fontaine, portoit les yeux sur un vase renversé, d'où couloit du lait. Cette fontaine étoit placée contre une grande pyramide qui fuyoit vers le point de vue. Plusieurs personnes venoient accourir de derrière la pyramide, par groupes de trois & de quatre, tant hommes que femmes & enfans; d'autres s'en retournoient. Tous ces gens étoient vêtus fort simplement. La jeune fille qui couroit ainsi saisie de peur, avoit une robe fort courte, avec les pieds nus & les cheveux attachés derrière la tête. Ces groupes de figures & de différens objets remplissoient, avec la pyramide, à-peu-près

un quart du tableau. Une rangée de maiſons, repréſentant un village, ſe prolongeoit de la pyramide vers l'horizon, & ſe trouvoit couronnée par des pins, des cyprès & d'autres arbres.

Ce tableau recevoit le jour du côté droit, un peu par-devant. Le capitole jetoit une grande ombre portée ſur les marches, juſque paſſé les deux ſoldats chargés des trophées, & derrière Horace, ſur deux ou trois autres hommes, dont il ſe détachoit fortement. Les murailles latérales avec la porte alloient juſqu'à la moitié de la hauteur de l'édifice, qui recevoit de forts reflets du terrein, & qui avoit des ombres portées qui n'étoient pas trop tranchantes. La pyramide avec les femmes & les enfans étoient tenus un peu ſombres, par le moyen d'un nuage, excepté la pointe de la pyramide, qui étoit frappée d'une forte lumière. Le ciel étoit rempli de nuages, principalement au milieu du tableau, & ſur la gauche du point de vue, derrière les maiſons.

Dans les commencemens de Rome il n'y avoit que les perſonnes du premier ordre de l'état qui portaſſent des draperies de couleur; le peuple étoit vêtu de laine blanche ou griſe. Auſſi le peintre de ce tableau avoit-il diſtingué par-là les principaux perſonnages & n'avoit-il vêtu les gens du peuple que de gris & de blanc, & quelques-uns d'un rouge brun ou verdâtre. Il n'y avoit que les vieillards dont les vêtemens fuſſent longs. La cotte-d'armes d'Horace paroiſſoit d'or. Les lambrequins d'en-bas & celles des bras étoient brodées en or ſur un fond feuille-morte. Son manteau étoit d'un blanc jaunâtre avec une nuance violette. Le fourreau de ſon épée, d'un bleu

foncé, étoit d'un travail précieux, & la garde repréſentoit une tête d'aigle. Ses brodequins pourpres avoient des bandelettes blanches, mais fort ſales. Le vêtement de deſſus de ſa ſœur étoit bleu tendre, avec une tunique jaune pâle nuancé de violet, à-peu-près comme le manteau de ſon frère. La femme âgée près d'elle avoit la peau brune; ſa draperie étoit d'un bleu verdâtre, ſans aucun ornement. Les lionnes étoient de porphyre ſombre & la pyramide paroiſſoit d'une pierre rouſſâtre.

Après avoir long-tems conſidéré ce tableau & admiré avec quelle vérité cet évènement étoit repréſenté, ſans qu'il y eut la moindre choſe d'inutile ou de gratuit, quoique l'hiſtoire ne faſſe point mention de toutes les perſonnes qui s'y trouvèrent préſentes; je réfléchis à la difficulté qu'il y a de bien rendre les principaux perſonnages d'un tableau d'hiſtoire; de ſorte que cela ſeul ſuffit pour diſtinguer un bon artiſte, s'il parvient à donner à chaque figure l'expreſſion qui convient pour faire concevoir une juſte idée du ſujet dont il eſt queſtion. Mais quel éloge ne mérite donc pas le peintre qui ſait y joindre, avec le même eſprit, les acceſſoires & les ornemens, de manière que tout ſoit conforme à la nature & à la vérité, & que chaque choſe ſerve à faire remarquer davantage la beauté des autres.

A la droite de ce tableau il y avoit un bas-relief de marbre blanc, repréſentant une allégorie du précédent ſujet. Ce bas-relief paroiſſoit être dans une niche fuyant obliquement vers le point de vue. Au haut de quelques marches on voyoit une Roma appuyée ſur ſon genou droit, & relevée par la Valeur. Elle ſe préſentoit par-

devant, avec la tête un peu jetée en arrière & penchée vers l'épaule gauche. Son bras droit pendoit le long de ſon corps, de manière que les bouts de ſes doigts touchoient les marches; tandis qu'en avançant ſon coude gauche en dehors du même côté, elle penchoit doucement vers ſon corps la main dont elle tenoit un pan de ſa draperie. Le pied gauche, loin des marches, ne portoit que ſur les orteils; de ſorte que par le renflement de ſa hanche & la poſition de ſon genou, qui ſe trouvoit preſſé contre la marche, il paroiſſoit que cette figure alloit ſe relever. La Valeur étoit repréſentée, avec le haut de ſon corps tourné de côté vers la Roma, dont elle ſoutenoit le coude de la main droite; le bras étant indiqué foiblement dans le fond. On voyoit ſa tête de profil, avec le bras gauche, couvert d'un bouclier, un peu porté en arrière. Elle étoit à-peu-près dans l'attitude de la fameuſe ſtatue d'Apollon, appuyée ſur la jambe droite, & la gauche indiquée vaguement dans le fond. A quelque diſtance de là étoit une figure repréſentant la ville d'Albe à genoux, le corps extrêmement courbé vers la terre, ſous la figure d'une jeune héroïne, la tête ceinte d'un caſque qui avoit la forme d'une muraille. De la main gauche elle poſoit un ſceptre à terre, & tenoit la main droite ſur ſa poitrine. Son genou gauche étoit élevé avec le pied en arrière. Ses yeux, qui annonçoient la douleur, étoient attachés à la terre. Derrière elle ſe trouvoit le Deſtin, qui lui mettoit un joug ſur le col, en montrant en même tems, de la main droite, derrière elle, des trophées d'armes qui étoient foiblement indiqués dans le fond. Le Deſtin étoit vêtu comme une vieille matrone, avec des ciſeaux paſſés dans ſa ceinture. On voyoit le bas de ſon

corps de côté & le haut de son corps par-derrière, ses regards fixés sur la Roma. Au-dessus des trophées d'armes, étoit le dieu du Tibre, le front garni de cornes, se reposant avec le bras gauche sur une grande urne, & tenant de la main droite, qu'il portoit en avant, un aviron derrière son côté droit. Il étoit couché sur le côté gauche, la poitrine tournée vers la lumière, la jambe gauche tout-à-fait étendue, mais foiblement indiquée, avec la hanche droite élevée; la cuisse, qu'on appercevoit jusqu'au genou, se reposoit sur l'autre jambe; le reste se perdoit dans le fond. Derrière son dos on voyoit une louve avec une partie de deux enfans; & au-dessus de lui les colonnes d'un portique qui, en fuyant vers le point de vue, se fondoient à moitié dans le lointain, ainsi que de l'autre côté. Une Victoire, qui voloit entre la Roma & la Valeur, tenoit de la main droite une couronne de laurier au-dessus de la tête de la première, à qui elle remettoit, en même tems, de la main gauche, un sceptre surmonté d'un petit globe. Sa draperie voloit avec force derrière elle; & ses jambes tout-à-fait étendues, sans le moindre raccourci, se perdoient dans le fond. Sur le bouclier de la Valeur étoit représenté le combat d'Horace contre les Curiaces, & sur son casque, ceint d'une couronne de feuilles de chêne, on voyoit, ainsi que sur ses brodequins, un mufle de lion. Cet ouvrage étoit renfermé entre deux jeunes palmiers, un de chaque côté, mais dont le feuiller étoit peu fourni.

Ce triomphe fit une si vive impression sur mon esprit, par le malheureux accident dont il étoit accompagné, que je restai quelque tems dans le doute si je me tournerois vers l'autre tableau, craignant d'en voir les tristes suites.

Mais après m'être rappellé que l'action courageuse du jeune Horace avoit fait le salut de Rome, je conçus quelque espoir qu'il ne périroit point; & en effet, je trouvai que je ne m'étois point trompé, & que l'artiste avoit suivi exactement le récit de l'historien.

Horace fut arrêté & condamné à mort pour avoir tué sa sœur; mais on lui pardonna ensuite, en considération du service qu'il avoit rendu à l'état, sous condition que son pere paieroit l'amende qui lui avoit été imposée pour être mise dans le trésor public. Voici la manière dont le peintre avoit rendu ce sujet.

SECOND TABLEAU.

La Justice ou la Loi Romaine étoit assise au capitole sur un trône fort élévé, tenant une balance de la main gauche & une hache de la main droite. Dans l'un des bassins de la balance il y avoit une dague, & dans l'autre une couronne de laurier avec une branche de palmier; ce dernier bassin emportoit le poids du premier, pour signifier que la Loi avoit été adoucie par la Clémence. Le criminel se tenoit devant la Justice, les mains liées derrière le dos, & dans une attitude qui annonçoit l'abattement. A la gauche du trône étoit le pere d'Horace à genoux qui posoit à terre un vase rempli de pièces de monnoie. A la droite on voyoit la Clémence qui arrêtoit la main dans laquelle la Justice tenoit la hâche, & lui montroit, en même tems, un tableau soutenu par quelque enfans, & sur lequel étoit représenté la Puissance Romaine rétablie par le courage du jeune Horace. Un peu

plus loin, on appercevoit les armes des trois Curiaces, qu'Horace avoit rangées lui-même autour de la ſtatue de Roma, & ſur leſquelles la Juſtice tenoit les yeux fixés. Un autre enfant, la tête ceinte d'une couronne de laurier, détachoit d'une main les fers du criminel, & de l'autre lui mettoit ſur la tête un caſque ou le chapeau de la liberté. A chaque côté du trône il y avoit un bas-relief, avec une niche au-deſſus. Dans la niche du côté droit étoit la ſtatue de Numa Pompilius, & dans celle du côté gauche, la ſtatue de Lycurgue, deux célèbres légiſlateurs de l'antiquité. Le bas-relief au-deſſous de Numa repréſentoit Charondas, qui ſe perçoit le ſein au milieu du ſénat pour maintenir la loi qu'il venoit de violer lui-même; & au-deſſous de Lycurgue, on voyoit Seleucus, qui ſe faiſoit crever un œil par amour pour ſon fils, condamné par la loi à perdre ſes deux yeux. Telle étoit la rigueur avec laquelle les Romains obſervèrent la loi dans les premiers tems de la république. Au-deſſus du trône, il y avoit deux tables ſur leſquelles étoient écrites les loix en caractères grecs d'or.

Ce ſuccès auſſi heureux qu'inattendu me cauſa beaucoup de plaiſir, & m'engagea à m'approcher ſur le champ d'un troiſième tableau, pour ſavoir de quelle manière s'étoit terminé un ſi grand évènement; je trouvai que la choſe s'étoit paſſée comme il ſuit.

Tullius Hoſtilius, que ſes grandes qualités firent choiſir par les Romains pour leur troiſième roi, attaqua le territoire d'Albe, quoique ce peuple fut très-courageux & eut long-tems régné en Italie; mais après avoir été affoiblis par pluſieurs batailles, ils convinrent de décider

du

du ſort de la guerre par un combat ſingulier, pour lequel les Romains choiſirent les trois Horaces, & le peuple d'Albe les trois Curiaces. Le ſuccès de ce glorieux combat demeura long-tems douteux, juſqu'à ce que la fortune ſe déclara enfin en faveur des Romains; car l'un des Horaces ayant perdu ſes deux frères, & ſe voyant par conſéquent obligé de combattre ſeul trois ennemis redoutables, joignit la ruſe à la valeur, & vainquit de cette manière les trois Curiaces l'un après l'autre, ce qui lui mérita la victoire.

TROISIEME TABLEAU.

On voyoit ici un champ clos. A la droite étoit le chef de l'armée Romaine, & de l'autre côté, dans le lointain, celui d'Albe, tous deux aſſis ſur une petite éminence, avec les marques diſtinctives de leur dignité militaire autour deux. Au milieu du tableau, Horace étoit repréſenté fuyant devant le dernier des Curiaces, mais s'étant retourné avec promptitude, il lui perçoit le ſein, ce qui le faiſoit tomber en arrière. Le ſecond Curiace étoit, à quelque diſtance de là, ſur ſes genoux, & le viſage contre terre, ſe ſoutenant encore un peu, tout enſanglanté, ſur ſon coude. Celui-ci ſe trouvoit dans cette attitude au milieu de l'arêne, contre un poteau ſur lequel étoit une ſtatue de cuivre du Deſtin ou de la Fortune. Un peu au-delà de ce poteau, le troiſième Curiace étoit couché par terre ſur le dos; & beaucoup plus loin encore, au bout des barrières du champ, on appercevoit les deux Horaces pareillement étendus morts ſur

l'arène. Au-deſſus du brave Horace planoit la Victoire qui, de la main gauche, lui mettoit une couronne de laurier ſur le front; tandis que de la main droite elle préſentoit un bonnet & un bâton de commandement au chef des Romains, qui, plein de joie, ſe levoit de ſon ſiége pour recevoir ce préſent, aux applaudiſſemens du peuple. De l'autre côté étoit le chef de l'armée d'Albe, qui paroiſſoit conſterné, & qui tournoit le dos pour s'en aller. Le peuple prenoit avec précipitation la fuite, en entendant le bruit des trompettes Romaines, laiſſant leurs ſignes militaires ſur la place. A la droite, derrière les Romains, on voyoit une partie de la muraille d'une ville; & du côté oppoſé, derrière le peuple d'Albe, il y avoit devant cette muraille des tentes ſur un terrein bas. Au-deſſus du chef des Romains les figures de Romulus & Rémus, étoient taillées dans une grande pierre. Le ſigne militaire du peuple d'Albe conſiſtoit en une harpie ou un dragon. Dans le lointain on appercevoit le Tibre & les Alpes couvertes de neige.

Tel étoit le plan de ce beau tableau, qui ne me parut pas moins admirable que les autres, tant par la compoſition que par l'expreſſion & la vérité; chaque partie étant obſervée avec intelligence: les paſſions bien exprimées, les attitudes convenables, le local indiqué d'une manière diſtincte, les acceſſoires propres au ſujet, enfin, le coloris & le clair-obſcur diſpoſés & rendus avec tant d'art & d'avantage, qu'on avoit de la peine à croire que ce n'étoit pas la nature même qu'on voyoit. Mais ce qui m'étonna ſur-tout beaucoup, ce fut la diviſion du ſujet en trois parties; ſavoir, dans le premier tableau le com-

mencement, ainſi que la choſe s'étoit véritablement paſſée hors des murs de Rome; dans le ſecond la ſuite qu'elle avoit eue dans la ville même; & dans le troiſième ſa fin ou ſon dénouement, c'eſt-à-dire, ce qui arriva au capitole; ſans qu'il ſe ſoit paſſé, entre ces époques, rien de remarquable, ou qui mérite qu'on en forme un tableau. Je parle ici des différens objets qui ſe préſentent heureuſement à l'eſprit d'un artiſte intelligent, & ſur leſquels il peut excercer avec avantage ſon génie.

Paſſons maintenant au ſens moral que nous offrent ces trois tableaux. Dans le premier on voit le ſort heureux des armes, & la valeur du jeune Horace, qui lui mérita le nom de libérateur de ſa patrie. Le ſecond nous le fait voir comme un meurtrier, livré à l'orgueil que lui inſpire ſa victoire; & l'évènement même peut être regardé comme un triomphe ſanguinaire. Dans le troiſième il paroît comme un criminel, qui vient d'être condamné à la mort pour avoir violé la loi; trois ſujets qui nous offrent des exemples remarquables de la grandeur & de la foibleſſe de l'homme, ainſi que de l'inſtabilité ordinaire de ſes proſpérités.

Au milieu du plafond il y avoit un grand tableau ovale, dans lequel étoit repréſentée la Providence divine, aſſiſe ſur un globe, à la plus grande hauteur, vêtue d'une draperie d'or, le front ceint d'une couronne entourée de douze étoiles brillantes, tenant à la main droite un ſceptre ſurmonté d'un œil, un ſoleil ſur la poitrine, & un miroir à la main gauche qui portoit ſur ſon genou. Elle montroit, d'un air plein de majeſté & de grandeur,

vers une Roma, assise sur une nue basse à sa gauche, accompagnée de la Religion ou Piété, de la Valeur & de la Concorde. La Longévité, la Santé & la Prospérité descendoient vers elle, en vaguant doucement dans les airs. La Longévité étoit représentée sous la figure d'une jeune vierge, avec une flamme de feu sur la tête, & tenant à la main un serpent qui faisoit le cercle en se mordant la queue. Esculape, armé de son bâton entortillé d'un serpent, servoit de figure allégorique de la Santé. La Prospérité avoit la figure d'un jeune homme tout nu, couronné de lauriers, avec une corne d'abondance pleine de fruits sous le bras. La Religion étoit vêtue comme une vestale, ayant à la main droite une coupe d'où sortoit une flamme, avec les yeux fixés sur la Providence. La Valeur étoit représentée sous la figure d'Hercule avec sa massue & sa peau de lion. La Concorde avoit l'air un peu plus serieux que la Religion; elle tenoit sous le bras un faisceau de verges, qu'un Amour lioit ensemble avec un ruban rouge. Le vêtement de la Roma étoit blanc ou bleu céleste, avec un manteau pourpre brodé en or. De la main droite elle tenoit une lance, & une branche de laurier de la main gauche, avec le casque en tête, & des brodequins pour chaussure.

Voici le sens moral que paroît offrir, selon moi, ce tableau. La Providence doit être considérée comme le souverain dispensateur des récompenses & des punitions, qui élève & abaisse à son gré les états. Les trois dons de Longévité, de Santé & de Prospérité découlent de cette source divine. Les qualitées corporelles sont des effets

de ſa puiſſance, dont elles émanent. La première c'eſt la Religion, la ſeconde la Valeur, & la troiſième la Concorde, qui ſervent à conſolider ou plutôt à accroître la puiſſance de la Roma. Quant à l'art, nous obſerverons avec quel eſprit le peintre avoit ſu rendre ce ſujet d'une manière peu ordinaire, car je ne penſe pas qu'on l'ait jamais exécuté dans ce goût. Il avoit d'abord placé la Providence à la plus grande hauteur, & l'avoit repréſentée, autant que je pus le conjecturer, trois fois plus grande que nature. Les trois dons qui en découlent étoient un peu plus bas, & d'un ſtature plus de la moitié plus petite; & au-deſſous de ceux-ci, la figure de la Roma & de celles qui l'accompagnent, qui étoient plus petites encore, mais cependant plus grandes que nature.

La Providence n'a point de bornes & conſerve éternellement la puiſſance qui lui eſt particulière, & qui ne peut jamais diminuer; & quoique les trois dons qui en émanent, ne ſoient que de petites parties, quand on les compare à elle, ils ſont néanmoins fort grands relativement aux trois qualités corporelles placées plus bas, & parmi leſquelles ils conſervent les formes qui leur ſont propres, comme étant ſupérieurs à celles-ci, qui doivent par conſéquent paroître plus petites & avoir moins de dignité que les figures précédentes. Cependant la figure de la Roma eſt plus grande & a un air plus majeſtueux, pour donner à connoître par-là ſon accroiſſement & ſa proſpérité. Elle eſt d'ailleurs aſſiſe ſur une nue, à cauſe que ſa grandeur l'élève au-deſſus de toutes les autres puiſſances de la terre.

Cette compoſition auroit été fort mauvaiſe, ſi l'artiſte n'y avoit pas obſervé rigoureuſement les loix de la perſpective; mais par une juſte dégradation il avoit rendu ce tableau ſi parfait, que je ne crois pas qu'on puiſſe en faire un plus beau; car le groupe inférieur, comme fort bas, étoit d'une grande vigueur; le ſecond étoit plus foible, à raiſon de ſa diſtance; & celui d'en-haut étoit rendu d'une manière fort vague, &, pour ainſi dire, imperceptible.

Ce tableau offroit un ſens caché, & pourroit convenir, en général, à tous les gouvernemens du monde, en changeant ſeulement la figure de la Roma, ſuivant l'état auquel on voudroit en appliquer l'allégorie. Au lieu d'Eſculape on pourroit ſe ſervir, pour repréſenter la Santé, de la figure d'une femme; qu'on peut également employer pour la Valeur, à la place de celle d'Hercule, en prenant une jeune héroïne qui tient un rameau de chêne à la main droite, & dont le bras gauche eſt armé d'un bouclier ſur lequel eſt repréſenté un lion.

En traitant dans le livre II, chapitre onze, de cette eſpèce de tableaux, je leur ai donné le nom d'allégoriques, c'eſt-à-dire, ayant un ſens caché; tant ceux dont le ſujet eſt purement hiſtorique, que ceux qui offrent un ſens moral. Mais pour faire connoître la différence qu'il y a entre les uns & les autres, & faire remarquer que celui-ci repréſente un ſujet d'hiſtoire, nous obſerverons qu'il n'y a point de figure allégorique d'un ſens moral, à l'exception de celles d'Eſculape & d'Hercule; que je rejète même à cauſe de cela, de cet ouvrage,

comme peu convenables, & que je ne crois propres qu'aux ſujets poétiques & fabuleux; comme, par exemple, ſi au lieu de Rome on prenoit pour ſujet Troie ou Carthage qui ſont des états qui ne ſubſiſtent plus que dans les écrits des poëtes. L'allégorie dont il eſt ici queſtion eſt donc, comme ſon ſujet, non-ſeulement tout-à-la-fois hiſtorique & poëtique, ainſi que le prouve l'hiſtoire d'Horace; mais elle offre auſſi un ſens caché, qui eſt rendu par des figures de la mythologie.

Peut-être me demandera-t-on pourquoi le tableau du plafond n'a aucun rapport avec la perſonne d'Horace, de la même manière que cela eſt traité dans le plafond du ſalon d'Hercule, dont il eſt parlé dans le chapitre dix de ce livre? Je penſe que cela vient de ce que la concluſion de l'hiſtoire d'Horace ſe trouve dans le ſecond tableau; car il ne peut pas y avoir ici d'apothéoſe, & les dieux ne doivent pas y intervenir, à cauſe qu'ils ne ſe mêlent que de ceux qui ſont aſſis parmi eux, tels qu'Enée, Hercule, Memnon, & pluſieurs autres héros, iſſus d'une origine céleſte.



CHAPITRE XIII.

La fable de Calisto, pour les appartemens du cinquième étage, de l'ordre Corinthien.

JE vais maintenant faire la description de quatre tableaux représentant les aventures merveilleuses & l'apothéose de Calisto, que je ne crois pas indignes d'orner un appartement aussi beau que celui dont il est question dans ce chapitre, qui étoit de l'ordre Corinthien & fort magnifique, tant par les idées singulières de l'artiste, que par la manière précieuse dont il les avoit exécutées. Voici le sujet du premier tableau.

PREMIER TABLEAU.

Calisto, un jour, fatiguée de la chasse, se coucha à l'ombre de quelques arbres pour se reposer, lorsque Jupiter, enflammé d'amour, se présenta devant elle sous la figure & l'habit de Diane, & ne se fit connoître que par un crime, quoiqu'elle employa, mais en vain, toute la résistance dont elle étoit capable.

On voyoit ici cette innocente nymphe, du côté droit du tableau, assise sur un terrein élevé à l'ombre d'un épais feuillage. Elle ne goûtoit plus de repos, mais paroissoit inquiéte, interdite, honteuse, & répandoit un torrent

rent de larmes, en s'appuyant avec la main ſur le bord d'une fontaine. Les treſſes de ſes cheveux étoient défaites, & pendoient négligemment ſur ſes épaules nues. Son chaſte ſein ſe trouvoit preſque tout-à-fait nu. Jupiter étoit un peu plus loin, au-deſſus de l'horizon, au milieu du tableau, non ſous la figure & l'habit de Diane, mais comme le maître des dieux, tout rayonnant de majeſté, la tête ceinte de ſon diadême, & vêtu de ſa robe de pourpre; il n'étoit cependant pas armé de ſes foudres, & n'avoit avec lui que ſon aigle. Cet amant volage & cruel paroiſſoit rire de la douleur où il voyoit Caliſto, ayant la main gauche ſur ſa poitrine, comme s'il vouloit donner à entendre qu'il avoit ſatisfait ſon amour; c'eſt pourquoi il pénétroit au travers des nuages, &, s'élevant vers le ciel, il abandonnoit la victime de ſa paſſion. Cupidon, cet impitoyable incendiaire, éteignoit ſon flambeau dans la fontaine, en regardant Jupiter qui le lui commandoit par un ſigne de ſon ſceptre. Diane paroiſſoit avec ſa ſuite dans un vallon, dans le lointain. Le ſite étoit agréable & plein de bois. Çà & là il y avoit quelque dieu de fleuve; & derrière Caliſto on voyoit, entre les arbres, un terme de Priape dans l'ombre. Je conſidérai avec attention ces trois figures, & je remarquai la manière diſtincte dont chacune exprimoit la paſſion dont elle étoit animée; le terme de Priape même, quoique placé là par hazard, ſervoit à expliquer ce ſujet. Paſſons maintenant au ſecond tableau.

SECOND TABLEAU.

La malheureuſe Caliſto, interdite & confuſe de voir ſon crime découvert & venant d'être chaſſée de la compagnie de Diane, alla ſe cacher dans la ſolitude ; mais la jalouſe Junon, ayant ſu ſa retraite, la maltraita cruellement & la changea en ourſe.

Du côté gauche du tableau on voyoit la reine des dieux, pleine de majeſté & d'éclat, la tête ornée de plumes de paon en forme de diadême. Elle paroiſſoit vouloir ſe tourner en portant le pied ſur une nue pour remonter au ciel. Elle étoit vêtue d'une draperie bleue, & tenoit ſon ſceptre de la main droite qui repoſoit ſur ſa hanche ; commandant à une Furie ou Euménide de ſatisfaire ſa haine & de punir l'innocente nymphe ; tandis qu'elle levoit la main gauche & montroit avec un doigt vers le ciel, comme ſi elle vouloit lui reprocher d'avoir ſéduit ſon époux. Ses yeux étoient enflammés de colère. Pendant ce tems l'Euménide frappoit de ſes ſerpens & de ſa torche allumée l'infortunée Caliſto, dont on ne voyoit plus la figure, mais ſeulement les habits qui reſtoient en proie à l'Euménide. Ici étoit ſon carquois, là ſon arc, plus loin ſa ceinture ; & je crus m'appercevoir que c'étoit une ourſe qui ſecouoit ces habits de ſon corps, & qui cherchoit à s'enfuir, en regardant le ciel pour implorer le ſecours de Jupiter par ſes gémiſſemens. Le ſite étoit de même une ſombre forêt, dans laquelle on appercevoit çà & là un dieu de fleuve endormi, ainſi que quelques animaux ſauvages, & entr'autres

un lion qui s'abreuvoit ſur le bord d'une rivière, au pied d'un rocher, à la droite du tableau. En pluſieurs endroits s'élevoient des palmiers & d'autres arbres tout-à-fait ſauvages. Après avoir vu ce tableau, je paſſai à un autre, dont voici la deſcription.

TROISIEME TABLEAU.

Arcas, le fils de la malheureuſe Caliſto, maintenant changée en ourſe, avoit atteint l'âge de quinze ans, lorſqu'un jour occupé de la chaſſe, comme à ſon ordinaire, dans la forêt d'Erymanthe, il rencontra ſa mère parmi les autres animaux qu'il pourſuivoit. Dès qu'elle l'eut apperçu elle s'arrêta & donna quelques ſignes qui prouvoient qu'elle le reconnoiſſoit. Arcas épouvanté de voir une ourſe qui le regardoit fixement, étoit prêt à la percer d'une flêche, lorſque Jupiter arrêta la main qui alloit commettre un parricide.

Arcas avançoit ici doucement de derrière quelques arbres du côté gauche du tableau, en mettant une flèche ſur ſon arc, pour en percer ſa mère qui ſe préſentoit à lui ſous la forme d'une ourſe; mais Mercure, qui arrivoit d'un vol rapide, arrêta ſon bras; de ſorte qu'il regardoit derrière lui pour voir d'où venoit l'obſtacle qu'il éprouvoit. Le meſſager céleſte tournoit de même la tête pour regarder l'ourſe, qui étoit ſur le ſecond plan, & à qui il faiſoit ſigne de ſon caducée de ſe retirer; ce qu'elle ſembloit prête à vouloir faire. Elle étoit droite, avec le train de derrière de ſon côté, & le train de devant vers la gauche, en ſe tournant vers le grand che-

min, mais le regard fixé ſur ſon cher Arcas. Il étoit facile de voir la route qu'elle alloit prendre, & qui commençoit, à l'endroit où étoient ſes pattes, par un tourbillon de pouſſière ou une vapeur légère, qui ſe changoit par degrés, en nuages, qui l'enveloppoient en tous ſens, & ſe mêloient enfin avec l'air où paroiſſoit Jupiter, mais d'une manière foible &, pour ainſi dire, imperceptible. Dans les nues, à la droite de Jupiter, mais un peu plus bas, étoient aſſiſes les trois fatales ſœurs, dont Clotho préparoit le fil, que Lachéſis raſſembloit ſur un devidoir, & qu'Atropos étoit prête à couper, ce que Jupiter empêchoit, en tenant ſa main gauche ſur les ciſeaux, & levant ſon ſceptre en l'air de la main droite, avec la bouche entr'ouverte, comme s'il parloit; ſur quoi Atropos ſe tournoit vers lui d'un air qui marquoit de la ſurpriſe. Arcas avoit les jambes fort écartées l'une de l'autre, & la poitrine extrêmement en avant. Derrière lui, ſur une pierre, on voyoit quelque gibier, tels qu'un renard, une biche, des lièvres, &c; ainſi qu'une draperie que je jugeai être ſon manteau. Contre la pierre dont je viens de parler étoit couché ſur un terrein fort bas, un dieu de fleuve avec ſon urne. Le ſite conſiſtoit encore ici en une forêt. L'ourſe placée à-peu-près au milieu du tableau, ſe trouvoit dans l'ombre, contre un lointain clair. A la gauche, ſur le ſecond plan, ou à l'extrêmité du premier, étoit un tombeau en ruines avec quelques cyprès, derrière leſquels s'élevoit, ſur un plan plus éloigné, un grand rocher.

Quatrieme Tableau.

Jupiter, touché du trifte fort de Califto, l'enleva, ainfi qu'Arcas, dans le ciel, où ils forment, en dépit de Junon, les deux conftellations de la grande & de la petite ourfe.

Au bas du tableau étoit le jeune Arcas qui, foutenu par un groupe d'amours, s'élevoit vers le ciel en pourfuivant fa mère armé d'un arc & d'une flèche. On le voyoit par le dos, fans le moindre raccourci, la main droite, armée d'une flèche, étendue devant lui, & la main gauche, dont il tenoit l'arc, portée en arrière, avec un carquois pendu à fon côté. Jupiter, affis fur une nue, un peu plus haut, à la droite, paroiffoit fort grand malgré l'élévation où il fe trouvoit, & montroit de fon fceptre en haut vers le Zodiaque, où il y avoit une grande étoile fort brillante. On voyoit l'ourfe fe lever un peu au-delà de cette étoile; elle regardoit en haut en tournant la tête, & fe trouvoit au milieu d'une grande lumière en forme d'étoile, qui éclairoit tout le tableau. Ses pattes de derrière portoient fur les nues qui s'élevoient deffous elle, depuis l'endroit où étoit Jupiter, jufqu'au côté gauche du tableau, où étoit affis fur un arc-en-ciel Junon, qui portoit un regard courroucé fur Arcas, elle repofoit fa tête fur fa main gauche avec le coude appuyé fur l'arc-en-ciel, & couchée à moitié tournée vers la droite, le bas de fon corps vers Arcas, & le haut vers le côté oppofé, le bras droit, avec fon fceptre, qu'elle tenoit de la même main, paffé devant fon corps.

A ses pieds on voyoit couchés sur des nues plusieurs dieux & déesses de fleuve avec leurs urnes, comme présidans, en sous-ordre aux météores aqueux de l'air. Derrière Junon étoit le paon faisant la roue avec sa queue, qui sembloit servir de diadême à la déesse. Iris placée également derrière elle, regardoit en haut en se tenant la main devant les yeux pour les garantir de la lumière brillante de l'étoile ; & plus loin étoient assis Apollon & Diane. Junon se trouvoit, ainsi que ceux qui étoient placés sous ses pieds, dans l'ombre portée des nuages qui circuloient au-dessus d'elle. Diane, Apollon & plusieurs autres dieux & déesses avoient un air gai & riant. Jupiter, placé à la même hauteur que l'ourse, resplendissoit de lumière ; Junon étoit un plus bas, & les dieux de fleuve se trouvoient encore au-dessous d'elle, ainsi qu'Arcas, qui étoit représenté comme un adolescent d'une moyenne stature, & qui recevoit la lumière de l'étoile au-dessus de lui.

C'est ainsi que ce sujet étoit terminé par l'apothéose de la malheureuse Calisto, métamorphosée pour la seconde fois. Il seroit trop long d'entrer dans tous les détails qu'offroient ces tableaux, dont les gens instruits se formeront d'ailleurs facilement une idée. Je me contenterai donc d'ajouter seulement quelques mots touchant la disposition des masses de jour & d'ombre. Jupiter étoit fortement éclairé, de même qu'Arcas, contre l'azur du ciel ; tandis que Junon se trouvoit, au contraire, dans l'ombre du côté gauche où étoit l'étoile. Le premier dieu de fleuve, au-dessous de Junon, recevoit un peu de lumière d'en-haut, & tenoit, pour s'en garantir, la main au-dessus de ses yeux.

Explication.

Cette fable nous apprend clairement combien la beauté ſe trouve ſouillée & dégradée par l'incontinence & le vice ; car peu de tems après que Caliſto eut mis au monde ſon fils Arcas, elle fut punie de ſon crime par Junon, qui la changea en une ourſe, animal ſi difforme qu'on le place parmi les monſtres ; & l'enfant ſe trouva impliqué dans le malheur de ſa mère. C'eſt avec un grand art qu'Ovide met Caliſto dans un endroit remarquable du ciel, au cercle polaire, & qu'il fait demander par Junon à Thétis qu'elle ne permette jamais que ces nouveaux aſtres trouvent une retraite dans ſon empire, afin qu'on puiſſe les voir toujours & ſe rappeler le crime de Caliſto. Car on ſait que l'ourſe, ainſi que les autres étoiles du cercle polaire, qui eſt fort élevé par rapport à l'Europe, ne ſe couchent jamais ; c'eſt-à-dire, que le cercle qu'elles décrivent n'eſt point coupé par l'horizon. Cependant on peut auſſi en conclure que le repentir qui ſuit le crime eſt agréable à dieu, & nous conduit à un état plus parfait que celui où nous étions avant de tomber dans le vice.

Mais voyons maintenant ſur quelle hiſtoire véritable cette fable eſt fondée, en enlevant le voile poëtique dont elle eſt couverte.

Arcas, fils de Jupiter, ſecond du nom, roi d'Arcadie, ſuivant Cicéron, & de la nymphe Caliſto, apprit au peuple de l'Arcadie (qui ſe regardoit, dit Plutarque, comme le plus ancien peuple de la terre, & prétendoit même tenir ſon origine de la lune) à cultiver la terre & à ſe nourrir de pain, ſcience qu'il tenoit de Tripto-

lème, fils de Cérès ; ce qui engagea ce peuple à donner, par reconnoiſſance, au pays le nom d'Arcadie, au lieu de celui de Pélaſgie, qu'il tenoit de Pélaſgus un de ſes rois, qui lui avoit enſeigné à faire uſage des glands au lieu d'herbes ſauvages, dont il ſe nourriſſoit auparavant, comme Pauſanias le remarque dans ſon voyage d'Arcadie.

CHAPITRE XIV.

Deſcription de l'intérieur du Temple d'Apollon.

J'AI donné, au chapitre ſeize du livre VI, la deſcription de l'extérieur d'un temple d'Apollon ; je vais maintenant remplir la promeſſe que j'ai faite alors d'en décrire auſſi l'intérieur ; en ſuivant la même méthode que j'ai adoptée alors, c'eſt-à-dire, de parler de tout, comme ſi j'avois eu les choſes véritablement ſous les yeux.

En me rendant au portail, j'apperçus au-deſſus de la porte d'entrée une lyre ſculptée dans la pierre, ce qui me parut un ſigne certain que le temple étoit conſacré à Apollon. Après y être entré, je fus tranſporté d'admiration en voyant la richeſſe de la matière & la beauté de l'exécution de toutes les parties.

Au milieu du temple étoit la ſtatue d'Apollon ſur un haut piédeſtal, aux quatre angles duquel ſe trouvoient les quatre Saiſons, tenant chacune une corne d'abondance remplie de fruits & de fleurs de la partie de l'année qu'ils repréſentoient. Ces ſtatues étoient de marbre blanc, ſans

la

la moindre tache, de même que celle du dieu, qui étoit toute nue, avec une couronne de laurier ſur la tête & un ſceptre à la main.

Le pavé étoit un ouvrage en moſaïque de différens marbres précieux, repréſentant une ſphère céleſte au centre de laquelle étoit placée la ſtatue d'Apollon.

Le plafond en voûte étoit bleu d'azur, mais je ne pus pas diſtinguer ſi c'étoit un ouvrage en moſaïque ou non. On y voyoit repréſenté en or les ſept planetes & les autres conſtellations. Près des fenêtres, entre les deux pilaſtres, il y avoit des niches avec des ſtatues de marbre blanc roſacé, repréſentant les douze Mois de l'année.

L'édifice entier étoit bien de marbre; mais il n'étoit ni auſſi beau, ni auſſi pur que celui dont étoient faites les ſtatues; celui au-deſſous des niches, des moulures & des chambranles des fenêtres étoit veiné & tacheté. Dans le ſoubaſſement, ou lambris, qui régnoit tout autour du temple, étoit ſculpté un bas-relief continu, d'une belle pierre blanche, dont les figures avoient quatre pieds de hauteur. Les autres diviſions intérieures étoient les mêmes que celles que j'ai décrites en parlant de l'extérieur, c'eſt-à-dire, celle d'en-bas de l'ordre Ionique, la ſeconde de l'ordre Romain, & la troiſième de l'ordre Corinthien.

Au-deſſus des premières corniches il y avoit, au lieu de pilaſtres, vingt-quatre cariatides, ſous la figure de jeunes filles, repréſentant les Heures, qui ſervoient à ſoutenir de leur tête la coupole ou le plafond. Il ſeroit trop long de vouloir les décrire toutes avec leurs différens attributs allégoriques, dont on peut d'ailleurs s'inſtruire dans l'Iconologie de Céſar à Ripa.

Je remarquai enſuite l'élégante diſtribution & l'exacte proportion de toutes les parties de l'édifice ; car la ſtatue d'Apollon avoit, autant que je pus le conjecturer, huit pieds de hauteur ; les quatre ſaiſons, à côté de lui, ſept pieds & demi ; les adoleſcens repréſentant les Mois, ſept pieds ; & les Cariatides, ou les Heures, ſix pieds ou ſix pieds & demi. Cette proportion ne paroiſſoit pas ſeulement auſſi grande, mais la hauteur imaginaire me ſembla être telle, ſans la diminution occaſionnée par la diſtance qui avoit lieu ici, en voyant ces ſtatues de bas en haut. En faiſant réflexion ſur cette diſpoſition, je penſai comment il eſt poſſible que des gens ſenſés, & même de grands artiſtes, puiſſent prétendre qu'il ſoit convenable de placer une grande fenêtre au-deſſus d'une petite, ou un géant au-deſſus d'un enfant, & que cela fait un bon effet. Que les bas-reliefs d'en-bas aient de plus petites figures que celles des ouvrages d'en-haut, cela n'eſt pas ſans raiſon, à cauſe que le mur dans lequel ils ſont placés, ainſi que les ouvrages de ſculpture, portent par-tout le bâtiment ; cependant ceux qui conſidèrent bien la choſe & l'effet qu'elle doit faire, changeront bientôt d'idée ; car, comme Apollon ou le Soleil eſt le plus grand de tous les objets créés, & en même tems le principal & le plus admirable, étant le pere des quatre Saiſons, qui par conſéquent ſont au-deſſous de lui ; mais qui, à leur tour, ſe trouvent ſupérieures aux Mois, comme ceux-ci le ſont aux Heures. Il faut obſerver auſſi que les Saiſons doivent avoir un air plus tranquille que les Mois repréſentés par des adoleſcens qui ſont encore dans leur croiſſance, & que les Heures, qui ont la figure de jeunes filles vives & légères.



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE IX.

CHAPITRE PREMIER.

De la peinture des Plafonds en général.

DE tous les genres de peinture il n'y en a pas de plus difficile que celle des plafonds, quoique beaucoup de monde y mette fort peu d'importance, & moins même que dans l'exécution d'un tableau de chevalet ; ce qui

figurer qu'il doit offrir de même une grande différence dans les deux efpèces de peintures ; c'eft-à-dire, que les couleurs des plafonds doivent être beaucoup plus belles, non-feulement dans les clairs, mais encore dans les ombres ; favoir, dans un beau jour, ainfi que cela fe conçoit aifément.

On doit fe rappeler auffi que par les moyens de l'optique ou de la perfpective-pratique, on parvient à faire paroître droit ce qui eft de travers ou rond, & plat & uni, ce qui eft convexe ou concave ; comme le célèbre père Niceron & d'autres l'ont clairement démontré. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il y ait fi peu de peintres qui fe diftinguent dans cette partie de l'art, puifqu'il eft rare qu'ils pofsèdent affez bien la perfpective pour favoir la mettre en pratique ; quoiqu'il foit néanmoins impoffible de pouvoir faire un bon plafond fans cette connoiffance. Il eft vrai que plufieurs peintres font affez hardis pour entreprendre cette efpèce d'ouvrage, & qu'il arrive quelquefois qu'ils ont le bonheur de bien réuffir (car le travail & la pratique journalière nous conduifent fouvent fort loin) ; mais ils ne s'inquiétent pas fi leur procédé eft plus facile ou non, & ne fuivent en cela que leur caprice ; fe peinant l'efprit, faute de principes certains, & fe laiffant conduire uniquement par le hazard.



CHAPITRE II.

Difficultés qu'offre la peinture des plafonds.

LA première difficulté qu'on rencontre dans la peinture des plafonds, & qui eſt fort grande, c'eſt qu'on ne peut pas s'y ſervir de la nature, ni pour le nu, ni pour les draperies volantes, qui néanmoins ſont des parties fort eſſentielles.

Secondement, ce n'eſt qu'avec beaucoup de peine qu'on peut déterminer la véritable diſtance des figures qu'on veut y mettre; de ſorte qu'on ne travaille la plûpart du tems que par conjecture.

Troiſièmement, qu'on ne peut pas voir, comme il le faudroit, ces peintures auſſi long-tems qu'ils ſont ſur le chevalet.

Quatrièmement, il s'enſuit de-là que l'artiſte doit toujours être incertain de l'effet que fera ſon ouvrage lorſqu'il ſe trouvera placé à l'endroit pour lequel il eſt deſtiné.

Ces difficultés ſont fort grandes, ſelon moi, même pour un peintre qui poſsède bien ſon art; mais il en eſt tout autrement de ceux qui travaillent plus des mains que de l'eſprit, c'eſt-à dire, ſans principes, quoiqu'ils devroient, ſans doute, être plus circonſpects & plus craintifs que les autres; car la pratique ne vient ici guère au ſecours de la théorie, ſi celle-ci manque à l'artiſte. Qu'on s'ap-

plique donc à la perſpective; puiſque ce n'eſt que par ce moyen ſeul qu'on peut parvenir à la perfection de l'art.

CHAPITRE III.

De la manière de repréſenter les objets en raccourci.

C'EST une vérité reconnue que le lointain, dans un tableau ordinaire, eſt cette partie qui, en s'éloignant de nous, paroît plus petite & plus vague; de même que l'horizon eſt le plus grand point de diſtance qui borne notre vue.

Dans les plafonds, au contraire, c'eſt le ciel étoilé ou le firmament qui ſert de limite à notre vue, ce qui fait que plus les objets ſont hauts, plus ils deviennent petits, juſqu'à ce qu'ils diſparoiſſent enfin totalement à notre vue, & perdent ainſi non-ſeulement leurs proportions & leurs formes, mais encore leurs couleurs locales.

Il faut de même obſerver ici que tous les objets, de quelque forme ou figure qu'ils puiſſent être, conſervent leur largeur convenable, pourvu qu'ils ſoient parallèles à l'horizon. Qu'on place, par exemple, une pierre carrée de manière que la vue y tombe directement deſſus, ou bien une figure diſpoſée de la ſorte, ainſi que l'eſt le corps carré de la première figure de la planche II, qui ſe trouve à la fin de ce volume. On voit ici que les côtés d'en-haut & d'en-bas de cette pierre conſervent leur forme carrée, & que l'angle ſupérieur & l'angle inférieur ſont droits

droits avec le point de vue, c'eſt-à-dire, qu'ils en tombent perpendiculairement; comme auſſi de quelle manière qu'on tourne ce bloc carré, le deſſus & le corps de la pierre forment toujours un angle droit; que par conſéquent l'extrêmité de derrière eſt parallèle avec celui de devant. Il en eſt de même des figures & de tous les autres objets.

Mettez, par exemple, un homme dans une attitude droite, de l'un ou de l'autre côté du tableau, & le point de vue au milieu. Qu'il ſe montre exactement de profil avec les deux épaules d'une hauteur égale, & vous verrez que les deux épaules conſervent toute leur largeur; c'eſt-à-dire, que l'eſpace de l'une à l'autre ne ſera pas diminuée, & que la figure aura toute ſa groſſeur, de la tête juſqu'aux pieds. Cela prouve donc évidemment qu'il n'y a de raccourci que dans la longueur, ou, pour mieux dire, dans la hauteur; & que plus les figures & les autres objets ſont placés haut, ou près du point de vue, plus ils deviennent courts & difformes, parce qu'ils conſervent toujours leur meſure & leur proportion de largeur, ainſi que je l'ai prouvé. Voilà une des principales règles, & qu'on ne doit jamais perdre de vue.

Pour ce qui eſt des fabriques, Boſſé en a donné de bons principes, à la ſuite de ſa perſpective-pratique. J'ajouterai néanmoins ici que lorſqu'on veut placer des colonnes les unes au-deſſus les autres, pour former des galeries, il faut tirer par leur centre une ligne droite de leur baſe vers le point de vue, & cela même par chaque baluſtrade; pour trouver ainſi, par le moyen d'une échelle de degrés, les dimenſions exactes, tant de leur hauteur que de leur circonférence.

On doit obferver cela de même pour les proportions des figures & des autres objets, comme je l'expliquerai plus clairement dans la fuite par quelques exemples.

Cette efpece de peinture demande non-feulement plus d'art, mais elle eft auffi la plus difficile dans l'exécution, ainfi que je l'ai déjà remarqué; car, malgré qu'on en pofsède bien la théorie & la pratique, elle offre toujours les objets fous un point de vue défagréable qui les fait paroître plus ou moins difformes, de forte qu'il n'y a, pour ainfi dire, que les maîtres de l'art qui puiffent en juger, à moins que ces ouvrages ne fe trouvent à la place qui leur convient, & qu'on ne les voie à la diftance néceffaire.

CHAPITRE IV.

Des figures des plafonds.

LES figures des plafonds ne doivent pas excéder les proportions ordinaires de l'homme; c'eft-à-dire, qu'elles en peuvent pas avoir plus de fix pieds & demi de hauteur, quand elles font placées d'égalité avec le plafond; mais lorfqu'elles fe trouvent plus haut, affifes fur des nues ou volantes en l'air, il faut qu'elles diminuent & fuient en raifon de leur diftance, ainfi que la perfpective nous l'apprend. Il eft cependant permis de repréfenter les dieux auffi grands qu'on le veut, pourvu qu'on n'en faffe pas le coloris plus vigoureux que celui des figures ordinaires. Il arrive même quelquefois que ces figures des dieux dif-

paroissent à la vue, quoiqu'on puisse supposer qu'elles soient encore grandes comme nature.

Pour un sujet spirituel ou aërien, c'est la lumière du soleil qui est la plus convenable, &, en même tems, la plus agréable.

Quant à la gloire ou à l'éclat radieux de chaque dieu en particulier, ils la conservent quand ils se font voir aux hommes; mais quand ils sont représentés dans le ciel, cette lumière se mêle à celle de toutes les autres divinités & ne forme plus alors qu'une seule masse de splendeur; ce qui, sans doute, n'est pas une chose facile à exécuter; & il faut regarder comme un habile maître celui qui sait placer ses figures sur des vapeurs légères & diaphanes, au lieu de les faire asseoir sur d'épaisses & lourdes nues.

Il ne sera pas inutile de dire ici quelque chose des figures volantes en l'air.

Quoiqu'il n'arrive que rarement qu'il n'y ait point de vent dans l'air, il faut cependant bien se garder d'en indiquer les effets dans les peintures des plafonds; car, dans le cas que l'air fut agité, les figures qui voleroient avec le vent paroîtroient, pour ainsi dire, immobiles; tandis que les figures assises ou debout sembleroient avoir autant de mouvement que celles qui parcourent l'air. On ne doit donc point faire appercevoir de l'agitation dans le ciel, excepté celle que peut y causer chaque figure qui le traverse plus ou moins rapidement; afin qu'on puisse appercevoir facilement par quel mouvement les draperies se trouvent agitées, ainsi que l'endroit vers lequel ces figures se rendent, & celui d'où elles viennent, les unes

d'un vol rapide & les autres en vaguant doucement au travers de l'air.

Les différentes draperies ont, dans ce cas, des qualités particulières qui peuvent ſervir à bien faire comprendre la choſe dont il eſt ici queſtion; comme, par exemple, les réflexions des étoffes changeantes de ſoie qui ſe froiſſent, pour les figures vaguantes & qui deſcendent doucement; les étoffes légères & ſouples pour celles qui montent ou qui deſcendent d'un vol agile; les étoffes de ſoie ou de laine les plus moëlleuſes, ou les plus épaiſſes pour celles qui ſont aſſiſes, couchées ou debout. C'eſt de l'obſervation de ces différentes choſes que dépend principalement le bon effet d'un tableau de plafond.

Quant aux couleurs des étoffes, il eſt impoſſible de donner des règles ſûres pour l'exécution de cette partie, à cauſe qu'on ne peut pas ſe ſervir pour cela du manequin, ni par conſéquent les peindre d'après nature. Il faut donc que ce ſoit l'eſprit & le jugement conduits par la pratique & l'obſervation qui ſervent ici de guides à l'artiſte; qui ne doit pas non plus ignorer la nature des différentes étoffes & leurs effets, ainſi que je viens de le dire plus haut.

Il eſt néceſſaire auſſi d'obſerver que les étoffes minces ſont chaudes & tranſparentes quand elles ſont préſentées à la lumière; ce qui fait qu'elles produiſent un agréable effet contre un ciel foible. Il faut de plus que les figures volantes ne paroiſſent pas dans une attitude droite, comme ſi elles étoient debout; elles doivent encore moins ſe tenir debout ſur leurs pieds, mais être aſſiſes, ou à genoux, ou couchées, ou bien voler; à moins qu'on

ne les repréſente dans une galerie ou derrière une baluſtrade, car alors elles peuvent être droites debout, ou ſe baiſſant, ou dans telle autre attitude que le ſujet le demande.

J'ajouterai ici qu'on doit par fois hazarder quelque choſe pour parvenir à donner plus d'effet à la diſpoſition générale & particulière des objets; mais il faut que cela ſe faſſe avec diſcernement & diſcrétion, afin qu'on n'apperçoive pas cette reſſource de l'artiſte, & le défaut qu'offriroit ſans cela l'ouvrage.

CHAPITRE V.

Manière d'examiner l'ouvrage ſur le chevalet, comme s'il étoit déjà exécuté au plafond.

J'AI déjà remarqué les difficultés qu'il y a d'employer la nature dans la peinture des plafonds, & j'ai indiqué les règles qu'on peut ſuivre pour les éviter. Je penſe que ſi je jouiſſois encore de la vue, je pourrois en trouver quelques-unes; mais comme cela ne peut pas ſe faire ſans figures, & qu'il m'eſt impoſſible de rendre mes idées intelligibles par des mots ſeuls, je me bornerai à faire quelques réflexions ſur ce ſujet; en indiquant les moyens que j'ai employés autrefois, qui paroîtront peut être de peu d'importance à bien des gens, mais qui m'ont toujours été fort utiles, avec peu de peine.

Après avoir fait l'eſquiſſe de ma compoſition, je l'at-

tachois contre le plafond d'une chambre de moyenne hauteur. Après quoi je plaçois au dessous un miroir, & j'examinois attentivement tous les défauts qui pouvoient se trouver dans ma composition. Je dessinois ensuite d'après nature chaque figure, soit nue ou drapée, de la manière dont je le dirai dans le chapitre suivant. Je faisois alors le couler avec le jour que je croyois le plus convenable, & je prenois de nouveau le miroir que je tenois au-dessus de ma tête, pour examiner ainsi mon ouvrage posé sur le chevalet, un peu penché en arrière, à-peu-près comme si je le voyois contre le plafond, en parcourant des yeux d'abord la composition en général, & ensuite chaque partie en particulier. Je répétois cet examen plusieurs fois, jusqu'à ce que je ne trouvois plus rien à changer. Mais il faut avoir soin de ne pas prendre la distance trop petite, afin qu'on puisse voir aisément l'ouvrage entier dans le miroir; de sorte que je montois quelquefois sur une chaise ou sur une table, en tenant toujours ma palette & mes pinçeaux prêts. Lorsque j'avois porté mon ouvrage à ce degré, je le finissois, sans m'inquiéter davantage de rien.



CHAPITRE VI.

De la manière de dessiner, d'après nature, les figures des plafonds.

QU'ON ne se flatte pas de bien exécuter les figures des plafonds, sans une parfaite connoissance des proportions, puisqu'on ne peut pas y faire convenablement usage de la nature, ainsi que je l'ai déjà observé, & qu'il est très-difficile même d'y réussir avec tout le talent qu'on peut posséder, & en ayant la nature devant les yeux. Cependant pour prouver que cela est possible, je vais indiquer la manière dont j'ai souvent employé avec succès la nature pour cette espèce de peinture, afin de ne rien cacher aux jeunes artistes de ce qui peut contribuer à leur instruction.

Après avoir placé mon modèle, soit homme ou femme, à la hauteur que l'exigeoit mon esquisse, je m'asseyois par terre, avec le dos contre l'échaffaudage, & le miroir entre mes jambes, que je tournois en tous sens jusqu'à ce que j'y visse mon modèle sous le point de vue que je voulois, pour le dessiner sur du papier de couleur le plus exactement que je le pouvois ; après quoi il m'étoit facile de peindre mes figures.

J'employois la même méthode pour les draperies, en les disposant sur le mannequin, d'après mon esquisse ; c'est-à-dire, pour les figures qui permettoient cette opéra-

tion, & non pour celles qui volent, ce qui eſt une choſe impoſſible à l'homme, & qu'on ne peut rendre que d'idée. Je plaçois donc mon mannequin ſur une ſelle, contre laquelle j'allois m'aſſeoir de la manière que je l'ai dit plus haut, pour le deſſiner. Si c'étoit une figure couchée ou volante, je me ſervois de ficelles ou de quelqu'autre moyen convenable, ſans épargner aucune peine, lorſque la choſe le méritoit.

Je ſuivois auſſi cette méthode pour deſſiner d'après le plâtre, pour repréſenter les objets vus de bas en haut, tels que viſages, urnes, vaſes, chapiteaux, feſtons de fleurs, &c; & c'eſt ainſi que j'ai vaincu la plûpart des difficultés que j'ai rencontrées dans cette partie de l'art. Je ne faiſois néanmoins rien de tout cela avant que ma toile fut préparée pour recevoir les objets, afin de ne pas me tromper; car il eſt facile, malgré tous les ſoins qu'on peut prendre, de tomber dans des bévues, particulièrement en repréſentant des figures dans une attitude droite.

Je vais donc communiquer au Lecteur la manière dont je préparois mes toiles avant que de commencer à y deſſiner; ainſi que celle dont j'ai fait le couler ou la première couche, pour enſuite finir & retoucher mon ouvrage.

Je commençois d'abord par fixer le point de vue, ſoit en dedans ou en dehors du tableau, ſelon que l'endroit d'où je devois le voir me l'indiquoit. Après quoi je traçois ſur mon tableau, avec une ficelle frottée de craie, autant de lignes, partant de ce point de vue, que j'en croyois néceſſaires pour la direction de tous les objets dans une poſition droite, tels que baluſtrades, colonnes, pilaſtres,

pilaſtres, figures, &c, que je regardois comme parfaitement perpendiculaires. Enſuite je traçois de même quelques lignes diagonales du côté du tableau d'où venoit la lumière, ſoit à la droite ou à la gauche, qui toutes étoient parallèles & d'égale diſtance entr'elles, & qui ſervoient à me rappeller la hauteur à laquelle le jour tomboit ſur mes objets. Si ces lignes ſont parallèles ou de niveau avec la baſe, les objets ſont éclairés directement de côté; lorſqu'elles vont obliquement de haut en bas, ainſi que je viens de le dire, c'eſt un ſigne que les objets reçoivent la lumière un peu par-devant; & quand les lignes deſcendent perpendiculairement d'en-haut du point de vue, alors le jour tombe directement par-devant dans le tableau, comme on peut s'en convaincre par les trois exemples que nous offre la ſeconde figure de la planche II, qui ſe trouve à la fin de ce volume.

Je me crois obligé de mettre ici ſous les yeux des jeunes artiſtes une méthode qui, ſelon moi, eſt auſſi facile qu'elle eſt avantageuſe pour ceux qui s'occupent à peindre des plafonds; car on ſait, que quoiqu'il y ait certaines règles pour cela, elles ne ſuffiſent pas, & demandent d'ailleurs beaucoup de peine & de tems. Voici donc le moyen que je propoſe, & que j'ai mis moi-même en exécution.

Je commençois par faire quelques modèles de cire de la grandeur que je croyois convenable, ainſi que je l'ai déjà indiqué dans le ſixième chapitre du livre II. Enſuite je prenois autant de fils de fer de toutes longueurs, au bout deſquels j'attachois mes modèles, pour les repréſenter debout, aſſis, couchés ou volants. Après quoi

j'avois un baquet oblong de bois, de la grandeur que je jugeois néceſſaire, doublé de fer-blanc, avec un rebord de trois à quatre doigts de hauteur, pour y placer la quantité de modèles que je voulois. Dans les coins de ce baquet j'adaptois des chevilles ou des vis deſtinés à y fixer un couvercle de bois ou de fer-blanc rempli de trous fort près l'un de l'autre, par leſquels je pouvois paſſer les fils de fer garnis de mes modèles, de manière à pouvoir les tourner facilement à volonté. Cela fait, je rempliſſois mon baquet de terre glaiſe paîtrie avec un peu de ſaumure, & alors ma machine étoit prête. Quand je voulois m'en ſervir, je paſſois par les petits trous les fils de fer de mes modèles, courbés & dirigés de la manière que le demandoit ma compoſition, dans la glaiſe, où ils reſtoient fixés, ſans que j'euſſe à craindre qu'ils ſe dérangeaſſent.

Tout étant ainſi préparé, je plaçois ma machine renverſée ſur une table, pour recevoir le jour du côté droit ou du côté gauche; & je faiſois alors une légère eſquiſſe de mes modèles, en me ſervant du ſecours des lignes horizontales, obliques ou perpendiculaires, d'après les principes que je viens d'indiquer plus haut; car je pouvois faire tomber ſur ma machine le jour que je voulois, ſoit d'une lumière naturelle ou d'une lumière artificielle.

Pour enſuite arrêter mon deſſin & l'exécuter en peinture, je plaçois mon mannequin avec les draperies propres à chaque figure, de la manière que je l'ai dit plus haut. Après quoi, ma toile étant préparée, je commençois à peindre.

Ce fut en 1668 que j'inventai cette machine, dont je

me ſuis ſervi, pendant cinq ans, avec beaucoup d'avantage, & avec une ſi grande attention, que je n'eus plus beſoin dans la ſuite de ce ſecours, & que je pouvois tout exécuter d'idée; quoique je n'euſſe jamais employé plus de trois ou quatre modèles à la fois.

Il faut que je communique maintenant aux jeunes artiſtes les obſervations que j'ai faites en me ſervant de cette machine.

Je commençois par placer un modèle qui deſcendoit dans une attitude droite, le corps tout-à-fait étendu, c'eſt-à-dire, la tête & les pieds ſur une même ligne perpendiculaire; & je trouvois qu'il n'offroit pas le moindre raccourci, & que toutes les parties avoient leur entière longueur, ainſi qu'on le voit dans la figure A de l'exemple IV de la planche II, à la fin de ce volume.

Le ſecond modèle, que je plaçois droit debout & vu de profil, à la gauche du point de vue, me faiſoit voir toutes ces parties en raccourci, ſavoir, la tête, le col, le corps, les cuiſſes & les jambes; ainſi que le montre la figure B.

Un troiſième modèle, qui étoit ſuppoſé s'élever obliquement en l'air, me montroit que les membres en étoient un peu plus en raccourci que ceux du modele A, & un peu moins que ceux du modèle B.

Enfin, un quatrième modèle aſſis, avec le haut du corps droit, les cuiſſes parallèlement avec le point de vue, & les jambes dans la même poſition que le haut du corps, me prouvoit, que, quand on le voyoit de profil, le haut du corps & les jambes ſe préſentoient en raccourci, tandis que les cuiſſes conſervoient toute leur longueur. Voyez

la figure D. Après avoir bien imprimé dans ma mémoire ces quatre attitudes, je n'eus plus besoin d'avoir recours à mes modèles.

CHAPITRE VII.

Du coloris des figures volantes.

NOUS commencerons par observer ici qu'il en est des plafonds comme des paysages ; c'est-à-dire, qu'il faut d'abord faire la partie la plus éclairée du ciel, après quoi on s'occupe de toutes les parties qui s'y trouvent à l'entour, pour passer alors aux objets les plus hauts & les plus foibles, & ensuite successivement aux autres, à raison de leur plus grand éloignement de nous ; & dans le cas qu'on y représente un parapet ou une balustrade, ce sera cette partie qu'on réservera pour la dernière. J'ai fait voir la nécessité de cette manière de procéder dans le chapitre troisième du livre I, où je parle de la méthode de faire le couler avec facilité & sureté.

D'ailleurs, comme dans un beau paysage c'est d'après le ciel qu'il faut disposer tout le reste, & sans lequel on ne peut pas donner aux objets la distance convenable ; il en est de même des figures volantes d'un plafond, auxquelles il n'est pas possible de donner de l'élévation, si elles n'ont pas quelque communication avec l'air. Il ne suffit pas non plus que les objets soient rendus d'une manière plus foible & plus vague, à raison de leur hauteur & de leur plus grand éloignement de nous, comme cela

ſe fait dans un deſſin & dans une gravure ; mais il faut que le ton du coloris en ſoit obſervé ; & ces objets doivent participer dans leurs ombres de la couleur du ciel, c'eſt-à-dire, que ſi le ciel eſt bleu, jaune ou rouge, les ombres doivent avoir une teinte bleuâtre, jaunâtre ou rougeâtre.

Quant à la lumière qui tombe ſur les objets, on doit obſerver que de quelque couleur qu'elle ſoit, elle devient plus rompue & plus foible, à raiſon de ce que les objets ſont plus éloignés de nous ; & quand même le ciel ſeroit, par manière de parler, auſſi blanc que la neige, il ſe trouveroit rompu par la diſtance ou l'air intermédiaire ; de ſorte que le rouge paroîtroit violet, le jaune verdâtre, & le violet bleu. Les objets deviennent de même plus obſcurs, à meſure qu'ils s'éloignent davantage de nous, & qu'ils approchent plus du ciel. Le blanc, par exemple, devient plus ſombre ou plus griſâtre, comme auſſi le jaune pâle ; & ainſi de même de toutes les autres couleurs.

Il nous reſte encore à remarquer, touchant les objets placés dans le ciel, que comme l'air leur communique de la lumière de tous côtés, les larges ombres ne peuvent abſolument pas en être auſſi fortes que dans un payſage ou dans un tableau d'hiſtoire ; mais que les touches profondes des creux ſont, au contraire, plus ſenties. Tout ce qui ſe trouve dans l'ombre doit être clair & diſtinct ; cependant un peu moins que dans le jour. Il faut ſavoir auſſi, que les objets d'une forme ronde n'ont point de ſurface, particulièrement du côté ombré ; c'eſt-à-dire, que leur contour ou trait extérieur doit ſe fondre dans le ciel ; non qu'il faille le faire diſparoître totalement, mais ſeulement le

rendre un peu plus clair ſur le bord, ainſi que je crois l'avoir prouvé évidemment dans le ſixième chapitre du livre I, où j'ai démontré que l'air ſert à donner du relief aux objets, & à en faire fuir le contour.

CHAPITRE VIII.

Réflexions générales ſur la peinture des Plafonds.

LA première & la principale obſervation dans la peinture des plafonds conſiſte à ne pas contrevenir à l'ordre & à la régularité de l'architecture, dans toutes ſes parties.

Enſuite il faut prendre garde à la beauté & à la magnificence de l'architecture, qui eſt ici la principale choſe. La peinture n'eſt, dans cette partie conſidérée que comme un moyen pour achever à moins de frais, ce qui reſte à faire de l'architecture. Il eſt par conſéquent néceſſaire de prendre ſoin que les idées du peintre ne nuiſent point à celles de l'architecte; mais qu'il réſulte, au contraire, de leur union un ſi parfait accord, que l'œil du ſpectateur y ſoit trompé, & qu'on prenne le tout pour la vérité même.

Par la première obſervation qui a pour objet l'ordre & la régularité de l'architecture, je veux faire entendre que c'eſt l'architecture du local qui doit principalement diriger le peintre dans l'exécution de ſon tableau du plafond; de manière que la régularité n'en ſoit point détruite, en faiſant maladroitement des ouvertures là où il

ne doit point y en avoir ; car il n'eſt pas permis de percer par-tout des ouvertures de la grandeur qu'on le veut Le plafond doit reſter le plafond. Tout ce qui n'entre pas dans la partie de la peinture doit conſerver l'épaiſſeur qui lui eſt convenable, comme, par exemple, les ſolives & les poutres, afin qu'elles paroiſſent en état de ſoutenir le poids dont elles ſont ſuppoſées être chargées; quoiqu'on faſſe néanmoins ſouvent le contraire par inattention & négligence. Suppoſons, par exemple, que le plafond ſoit partagé en trois compartimens : l'un proche des fenêtres, l'autre au milieu au-deſſus de la cheminée, & le troiſième contre la muraille. Celui du milieu eſt à un pied de profondeur entre les deux poutres, contre leſquelles le panneau ou la toile du milieu eſt placé; les deux autres ſe trouvent à-peu-près de niveau avec le deſſous de ces poutres. Or, ſi ſur ces deux panneaux des côtes on peint, comme ſur celui du milieu, un ciel, ſans qu'on indique l'épaiſſeur des poutres (qui eſt ici d'un pied) ſur la toile, le plafond s'y trouvera plus foible, ou du moins paroîtra tel; tandis que le milieu ſemblera plus épais; ce qui péche contre les règles de l'architecture ; tandis, au contraire, que pour faire paroître la choſe naturelle & ſuivant l'ordre de l'architecture, il faut que la péſanteur ſe trouve dans ce cas aux côtés & que la partie du milieu ſoit la plus légère, afin que le plafond ne ſemble pas menacer de tomber. Je remarquerai encore qu'il ne doit y avoir qu'une ſeule ouverture; c'eſt-à-dire, qu'il n'eſt pas permis de repréſenter les trois compartimens ouverts, & que ce n'eſt que celui du milieu ſeul qui doit être percé ou à jour; puiſqu'il ne peut y avoir qu'un ſeul point

de vue & un ſeul point de diſtance pour que l'ouvrage faſſe un bon effet. Quant à la manière de rendre en peinture l'épaiſſeur de la poutre, je n'en ai parlé que pour avertir le jeune artiſte du défaut dans lequel on tombe ſouvent quand on repréſente un plafond également ouvert par-tout, & qu'au lieu d'un plancher ou d'un plafond on ne fait voir qu'une eſpèce de gril; ce qu'on ne peut juſtifier par aucune raiſon. Il y en a qui s'imaginent qu'on peut faire paſſer cela pour une lanterne; mais ils ſont dans l'erreur; car une lanterne s'éleve perpendiculairement & un plafond eſt plat. D'ailleurs, le plafond entier ne peut pas ſervir de lanterne, à cauſe des fenêtres de la façade. Le principal compartiment, ſavoir, celui du milieu, eſt celui qui doit dominer ſur les autres, & par conſéquent être ouvert, & le reſte fermé, c'eſt-à-dire, ſans ciel & ſans figures vivantes, mais avec des bas-reliefs, des feuillages, des feſtons de fleurs, &c; le tout du ton de couleur qui s'accorde le mieux avec le reſte de l'appartement. Voila ce qui eſt, ſelon moi, le premier & le principal ſoin que doit prendre le peintre chargé de pareils travaux, avant que de ſe mettre à l'ouvrage; car il en eſt de la diviſion d'un plafond, comme d'une bague, dont il faut mettre la principale & la plus belle pierre au milieu, & celles d'un moindre prix tout autour.

Pour ce qui eſt de la ſeconde obſervation, que la peinture doit venir au ſecours de l'architecture, & ſervir à l'embellir à moins de frais, elle ne demande aucune explication. Je vais donc montrer maintenant comment l'une peut détruire les effets de l'autre.

Il arrive ſouvent qu'en peignant les diviſions, les poutres

poutres ne portent pas ſur des baſes convenables; principalement quand le plafond ne forme qu'un ſeul panneau, qui couvre les poutres, & qu'on en confie l'exécution à un peintre ignorant, qui partage cet eſpace en trois, quatre, ſix, ou huit compartimens, avec des ſolives ou des poutres qui ne ſont aſſiſes ſur rien. Pour éviter ce défaut on fera porter chaque poutre ou ſolive ſur un pilaſtre ou ſur quelque autre partie ſolide, ainſi que l'enſeigne l'architecture. Par exemple, ce ſeroit agir d'une manière peu convenable, & contre les règles de l'architecture que de vouloir diviſer les deux parties, pour avoir quatre panneaux; car on feroit porter une des ſolives ſur une fenêtre, qui, dans ce cas, devroit du moins être ceintrée par le haut, & il faudroit même ſe ſervir alors d'une conſole.

Peut-être me demandera-t-on ſi cette diviſion eſt une partie qui tient à la peinture? Oui, ſans doute, ſi le peintre entend un peu l'architecture; ſans quoi il faut que ce ſoit l'architecte qui y préſide, ou du moins eſt-il néceſſaire de le conſulter.

Quant à la partie dans laquelle la peinture pourroit nuire à l'architecture, elle conſiſte dans la différence des deſſins; lorſque ceux du peintre ne s'accordent pas avec ceux de l'architecte, & que les premiers ne portent pas ſur les vrais fondemens & n'ont pas le poids convenable. Par fondemens des deſſins du peintre j'entends ici l'architecture de la chambre; & par le poids convenable, je veux dire que ce que le peintre exécute au plafond ne doit pas être trop lourd, & paroître écraſer les parties qui s'y trouvent deſſous. Pour faire mieux comprendre

mon idée, je suppose qu'il y ait une salle de vingt pieds en carré. Si maintenant on veut représenter un second étage au-dessus, il faut nécessairement que les piédroits, les colonnes, les portes & les fenêtres se trouvent sur la même ligne perpendiculaire que ceux de l'étage au-dessous, & sur lesquels ils doivent porter. Secondement, on doit observer exactement la symétrie & la régularité, ainsi que l'architecture l'enseigne, en plaçant toujours le plus massif en bas; c'est-à-dire, que c'est l'ordre Toscan qui se trouvera par-dessous, ensuite l'ordre Dorique au-dessus, puis successivement l'ordre Ionique, l'ordre Composite ou Romain & l'ordre Corinthien, qui se met tout en-haut à cause de sa légereté; ce qu'on observe néanmoins rarement, à ce qu'il me paroît; défaut qui provient souvent de ce qu'on emploie des statues plus grandes que nature, de sorte que l'artiste est obligé de faire les membres de l'édifice de la même proportion; mais cette raison, ni aucune autre ne peut autoriser cette espèce d'incohérence. Je m'étendrai dans la suite davantage sur ce sujet, pour ne m'arrêter ici qu'à la peinture des plafonds. Le principal point est que l'ouvrage s'éleve en l'air & que la force en soit d'accord avec la nature; c'est-à-dire, que les objets des endroits les plus bas du plafond ne soient pas d'un ton plus vigoureux que les parties fixes & immobiles, tels que les bas-reliefs & les autres ornemens, qui, n'ayant point de raccourci, reçoivent le jour par les fenêtres. On demandera peut-être si dans le cas qu'on voulût y représenter une chambre au-dessus, éclairée par le même jour que celui d'en-bas, il ne faudroit pas employer la même force de clair-obscur?

Je reponds que non, parce que l'un diffère trop de l'autre, ainſi que cela eſt prouvé par deux colonnes poſées l'une au-deſſus de l'autre, & qui recoivent la lumière du même côté, l'une des fenêtres d'en-bas, & l'autre des fenêtres d'en-haut; puiſqu'ici la baſe de la colonne d'en-haut ne doit pas avoir plus de force que le chapiteau de la colonne d'en-bas; car autremenr la partie d'en-haut paroîtroit trop près & ne s'éleveroit point; de ſorte que la nature ſe trouveroit écraſée par l'art. Il en eſt de cela comme d'un beau payſage dont le premier plan a le plus de force, enſuite le ſecond, & ainſi de même des autres, à raiſon de leur plus grande diſtance. La même choſe a lieu avec les figures volantes, dont la lumière eſt plus foible, à raiſon de leur élévation, & dont les larges ombres deviennent, comme dans une chambre, plus indéciſes & plus vagues par la maſſe d'air ambiant qui les environne; tandis que les touches profondes des creux & les rehauts y conſervent toute leur force.

J'ai remarqué ce qu'il eſt néceſſaire d'obſerver dans la peinture, relativement à la ſolidité & à la régularité de l'architectture, pour que l'une paroiſſe ne faire qu'un ſeul corps avec l'autre; ce que je vais maintenant prouver par un exemple, en me ſervant, comme d'une allégorie pittoreſque, de la fable ſuivante d'Ovide.

Je prends donc la fable de Salmacis & d'Hermaphrodite, deux jeunes perſonnes d'une figure aimable & d'une beauté parfaite, pour repréſenter l'architecture & la peinture. Salmacis rencontrant Hermaphrodite, en fut épriſe d'amour, & mit tout ſon bonheur à poſſéder un objet auſſi parfait; mais le trouvant inſenſible à ſon ardeur, elle

implora les dieux qui exaucerent ſa prière & comblerent ſes vœux. Le jeune Salmacis n'oſant reſiſter à la volonté du ciel, céda aux deſirs de la nymphe, & ſe trouva jointe intimement à elle par Mercure (qu'on doit conſidérer ici comme l'optique) & leurs deux corps ſe confondirent en un, ſous le même viſage. Je penſe qu'il eſt inutile de nous occuper davantage de l'application de cette fable, dont l'allégorie eſt aſſez claire pour n'avoir pas beſoin d'explication.

Je vais donc retourner à l'objet qui nous occupe, pour récapituler les obſervations qui reſtent à faire avant que de commencer l'ouvrage.

1°. L'emplacement & la nature du local.

2°. La qualité, l'état & le goût du propriétaire; & quels ſont les ſujets de la fable ou de l'hiſtoire qui y ont quelque rapport.

3°. La diſpoſition des objets.

4°. La manière dont les ſujets doivent être diſtribués.

Par l'emplacement & la nature du local, j'entends la manière dont une chambre reçoit le jour & celle dont le plafond eſt éclairé; ainſi que le nombre de compartimens dans lequel l'architecte a partagé le plafond, & quel en eſt le principal, afin qu'on puiſſe diriger ſes idées en conſéquence, pour la diſpoſition des objets & pour leur exécution.

Par la qualité & le goût du propriétaire, je veux dire qu'il faut conſidérer ſi c'eſt un eccléſiaſtique, un militaire, un magiſtrat, un philoſophe ou un ſimple particulier, & s'il aime les ſujets ſacrés ou profanes, généraux ou particuliers; c'eſt-à-dire, ceux qui n'ont rapport qu'à

lui & à sa famille, ou indifféremment à toutes les personnes qui peuvent habiter la maison après lui, pour choisir des sujets qui y sont propres.

La disposition des objets consiste à savoir ce qu'il faut placer en-haut dans l'air, qui constitue, pour ainsi dire, comme je l'ai prouvé, l'ame de la décoration d'une salle; & ce qui doit être dans le bas, qu'on peut regarder comme le corps. C'est ce que je partage en spirituel & moral. Par spirituel, j'entends tout ce qui est gouverné par l'influence du ciel, & par moral tout ce qui est dirigé par notre jugement.

Enfin, par la manière dont les sujets doivent être distribués, je veux dire que le principal tableau placé au milieu des autres, doit servir à faire connoître la cause ou l'origine du sujet qu'on y traite, ou bien l'effet qui en a été la suite. Le tableau suivant contiendra la chose même dont il est question; & celui d'après la suite ou la conclusion. Mais pour rendre mes idées plus claires, je vais avoir recours à un exemple.

Dans le panneau du milieu je représente Salomon prosterné devant l'arche d'alliance, & priant dieu de lui donner la sagesse; & de chaque côté je fais voir dans une gloire les dons qui lui ont été accordés par le ciel, tels que la sagesse, la richesse, &c. Je me sers des plus petits panneaux pour montrer, en bas-reliefs, les qualités physiques. De cette manière on peut traiter tous les sujets possibles, avec un succès aussi certain que mérité.

Ce que je viens de dire suffit donc pour faire comprendre quelle attention il faut porter dans l'exécution d'une peinture de plafond, & pourquoi il y a si peu d'artistes

qui fe diftinguent dans cette partie de l'art, quoiqu'elle ait des règles auffi certaines que toutes les autres.

Dans le cas qu'on veuille m'objecter que le Corrège, Pierre de Cortone, Vouët & plufieurs autres grands maîtres, qui ont produit des chefs d'œuvres dans cette efpèce de peinture, n'ont pas obfervé à la rigueur les règles que je propofe; je repondrai qu'il auroit mieux valu qu'ils s'y fuffent conformés exactement. Je fuis d'ailleurs perfuadé que fi ces célèbres artiftes euffent connu les principes dont il eft ici queftion, on ne trouveroit pas dans leurs ouvrages les défauts que quelques connoiffeurs croient y appercevoir. Je fuis perfuadé auffi que beaucoup de gens jugeront inutiles tous les détails dans lefquels j'entre, & les regarderont comme trop minutieux; mais peu m'importe leur fentiment, fi je puis me flatter d'être de quelque utilité aux jeunes artiftes que l'amour de bien faire anime véritablement.

Je conviens que dans ma jeuneffe j'ai gâté quelques plafonds; mais auffi ne me flattois-je point de pofféder l'art; car j'en ignorois alors les règles & les principes, que j'appris à connoître dans la fuite par les entretiens des gens inftruits, ainfi qu'en étudiant la perfpective & en m'appliquant avec un zèle incroyable; de forte que je parvins à compofer & à exécuter avec beaucoup plus de facilité & de fûreté un grand ouvrage que j'en avois eu auparavant à en faire un petit. Je vais dire la manière dont je m'y fuis pris en commençant à peindre le plafond.

J'avois un petit cabinet fort bas contre le plafond duquel j'attachois mon papier, quand je voulois compofer quelque chofe; & tenant mon crayon d'une main & ma

lumiere de l'autre je me couchois ſur le dos pour faire ainſi mon eſquiſſe ſur ce papier ; méthode que j'ai toujours trouvée fort bonne pour ne pas me tromper ; c'eſt-à-dire, dans la premiere penſée ſeulement. Enſuite pour exécuter cela en peinture, je m'y prenois de la même manière contre le plafond ; mais non d'après une pareille legère eſquiſſe. Je me ſervois pour cela des gravures de Vouët & autres bons maîtres, où je choiſiſſois les attitudes & les mouvemens que je croyois convenables, en changeant ſeulement, plus ou moins, les têtes, les mains, les pieds & les plis des draperies, le mieux qu'il m'étoit poſſible ; par où l'on peut juger de la peine que cela devoit me coûter. Mais dans la ſuite, quand je fus plus inſtruit, je reſtai tranquillement aſſis devant mon chevalet, & je vis de quel avantage jouit l'artiſte qui travaille d'après des principes certains.

CHAPITRE IX.

Méthode pour deſſiner, d'après nature, les fabriques, les figures, les arbres, &c, vus en raccourci.

COMME on voit que l'homme emploie, en général, les reſſources de ſon eſprit quand la nature lui refuſe ſon ſecours, la même choſe m'eſt arrivée dans la peinture des plafonds. Après m'être donné en vain beaucoup de peine pour deſſiner tous les objets d'après nature, j'ai trouvé enfin la méthode ſuivante, qui m'a amplement dédommagé des ſoins inutiles

que je m'étois donnés jusqu'alors, & qui est fort bonne pour tous les tableaux dont l'horizon est bas; ainsi qu'on pourra s'en convaincre en la mettant en usage.

Je suppose donc, pour me servir d'un exemple, que je veuille dessiner, sans lever les yeux, l'hôtel de ville d'Amsterdam, ou tel autre édifice, quand même il auroit trois fois plus d'élévation. Je choisis pour cela une distance de huit à dix pieds, plus ou moins, selon que le sujet le demande.

Je prends ensuite un miroir convexe d'environ un pied de diamètre, que je place contre le côté intérieur de mon porte-feuille, de manière que je puisse le poser perpendiculairement, ou plus ou moins obliquement, selon que je veux voir les objets plus par en bas & plus hauts. Je m'approche ensuite avec ce porte-feuille ouvert, le dos tourné vers l'objet, jusqu'à ce que l'édifice, l'arbre, &c, vienne se peindre de la manière que je le desire dans mon miroir; je dessine alors l'objet comme je le vois sur du papier blanc ou bleu.

Cette méthode est fort commode pour dessiner de grands édifices dans des emplacemens étroits, & l'on peut s'en ser- pour vingt à trente maisons à la fois, ainsi que pour tout un paysage, sans être obligé de lever les yeux ou de remuer la tête. Elle est très-excellente aussi pour ceux qui ne savent pas bien la perspective.

Je dois encore parler ici de la méthode de représenter en raccourci toutes sortes d'ordonnances à surface plane, tels que bas-reliefs, peintures, tapisseries de haute-lice, contre les murailles, les plafonds, dans quelque endroit & dans quelque position qu'ils puissent être; & cela d'une

manièr

manière exacte & ſelon les loix de la perſpective; choſes qui s'offrent fort ſouvent aux peintres en repréſentant des ſalles, des galeries, des jardins & autres lieux peints, & qu'ils ſont quelquefois embarraſſés de bien rendre, faute de connoître ou de ſe rappeler la méthode dont il eſt ici queſtion.

Pour mieux faire ſaiſir mon idée, je me ſers de l'exémple qu'offre la figure 4, planche II qui eſt à la fin de ce volume, où l'on voit le fondement de toutes les eſpèees de raccourcis, tant dans la perſpective des peintures ſur le mur que contre le plafond. Voici la manière dont on opére. Après qu'on a fait l'eſquiſſe d'une ſalle en perſpective, on partage la hauteur & la largeur de la muraille latérale, ſur laquelle on veut repréſenter des tapiſſeries ou des tableaux, en un certain nombre de pieds allant en diminuant ſuivant l'éloignement, & l'on tire du point de vue les lignes tranſverſales, & du plan ou de l'échelle les lignes perpendiculaires.

On voit dans cet exemple quatre principaux raccourcis; car A eſt le plafond ou le lambris; B la muraille latérale; C le plancher; D repréſente un tableau iſolé, détaché du mur, & qui penche en avant; tous les quatre provenant de la même manière du point de vue, ainſi que le montre la partie du milieu E, qui eſt partagée en carrés parfaits. Ce ſeroit prendre une peine inutile que de vouloir en dire davantage ſur ce ſujet aux perſonnes qui ont quelques principes de l'art; je vais donc paſſer maintenant à des objets plus utiles.

CHAPITRE X.

De l'harmonie & de l'union des couleurs dans les peintures de plafonds.

QUOIQUE je compte parler fort au long, dans le chapitre ſuivant, des couleurs qui ſont propres aux différentes divinités, je crois qu'il eſt nécéſſaire de faire ici quelques réflexions préliminaires ſur ce ſujet, & ſur la manière dont il faut diſpoſer & traiter ces couleurs pour obtenir une parfaite harmonie.

On ne doit pas chercher ici à ſe faire connoître par un coloris brillant & vigoureux; & je crois que rien ne fait un meilleur effet dans cette ſorte de peintures qu'un bon accord de couleurs bien fondues enſemble, à cauſe que cela donne une agréable tranquillité à la vue, & un beau relief aux objets, en produiſant, en même tems, un certain effet aërien & ſurnaturel. Quand je veux donc que dans les peintures des plafonds il faut employer des couleurs tendres & foibles (quand même la plus grande partie feroient rompues de blanc) je ne contredis pas ce que j'ai avancé dans le chapitre deux du livre IV, que chaque divinité a une couleur particuliere qui lui eſt aſſignée par ſa nature & ſa deſtination, tels que le rouge, le pourpre, le jaune, le bleu, le vert, &c; de manière qu'on puiſſe reconnoître par ces couleurs chaque dieu & chaque déeſſe, ſans avoir beſoin pour cela de leurs attributs ordinaires. Ceux qui ont le talent de

rendre ainſi chaque choſe, méritent ſans doute de grands éloges; car leurs productions doivent faire un bon effet. Mais je ne prétends pas néanmoins fixer par là le dégré de clarté & d'obſcurité des couleurs, ſoit qu'elles différent peu ou beaucoup l'une de l'autre, ou ſoit qu'elles doivent être preſque toutes blanches ou claires; car les couleurs peuvent conſerver leur beauté quelques claires qu'elles ſoient. Oui, quand même un plafond ne feroit peint qu'en camayeu; c'eſt-à-dire, ſeulement de noir & de blanc, ou de jour & d'ombre, il n'y auroit pas moins d'enſemble, & il ne feroit pas moins eſtimable. Je penſe que ces eſpèces de tableaux peuvent être comparés aux gravures, qui, malgré qu'elles ne ſoient compoſées que de noir & de blanc, peuvent néanmoins avoir un bon enſemble & beaucoup d'harmonie, lorſque le clair & l'obſcur ſont ménagés avec intelligence; effet qui eſt bien plus grand encore, quand on y fait joindre les couleurs convenables, appliquées légèrement & avec art; de manière que ces gravures acquiérent par-là les qualités & les effets d'un tableau.

Et comme la principale bonté d'une peinture de plafond conſiſte dans une bonne diſpoſition des figures les unes au-deſſus des autres, il s'enſuit que les couleurs doivent être bien diſtribuées en conſéquence.

Je vais donner ici un exemple dans deux tableaux qui différent entr'eux par le clair obſcur. Le premier de ces tableaux a deux profondeurs, & le ſecond en a trois. Dans le premier le coloris de la profondeur de deſſous ſe detache fortement de la ſeconde profondeur, qui eſt un peu obſcure; & la troiſième profondeur eſt claire contre le

bleu azur du ciel; dans le fecond tableau, que je regarde comme le meilleur pour l'emfemble, le groupe d'en-haut eft obfcur contre un ciel d'un bleu clair; tandis que le groupe d'en-bas fe detache par la force de fa lumière de celui d'en-haut. Mais quand même on auroit trois ou quatre plans ou groupes les uns au-deffus des autres, il n'y aura pas moins d'enfemble & d'harmonie; quoique chaque divinité ait la couleur qui lui eft propre, mais plus ou moins foible & dégradée, à raifon de la diftance où elle eft de l'œil du fpectateur; car lorfque le groupe d'en-haut fe détache d'un ciel clair, cela produit une grande fuite. La raifon en doit être attribuée à ce que l'air paroît infiniment plus haut; ce qu'on ne peut pas obtenir en fuivant une méthode différente.

Si l'on m'objectoit ici que dans le cas qu'une des principales figures du groupe d'en-haut devoit (fuivant fa dignité & d'après les raifons que j'ai données de l'attribution des couleurs) avoir une draperie blanche, le principe que je veux établir fe trouveroit détruit; je repondrois qu'on fe trompe, à caufe qu'on peut y remédier en plaçant derrière cette figure un nuage obfcur, qui fervira à conferver la force de cette draperie, en même tems qu'il lui donnera une agréable harmonie avec le refte de l'ouvrage. J'ai déjà prouvé la vérité de ce principe en traitant dans plufieurs chapitres du livre IV de la difpofition des objets les uns au-deffus, à côté & derrière les autres; car l'obfcur ne fe détache pas auffi bien du clair, que le clair de l'obfcur, à caufe que la lumière eft douée d'une plus grande force que l'ombre. Mais pour ne pas trop m'étendre ici fur une matière dont il eft

difficile de démontrer l'importance par des difcours feulement, je vais terminer ce chapitre par un paffage du troifième livre *De la Peinture des Anciens*, de Junius, où il dit : « C'eft ainfi que l'on voit que les artiftes in- » troduifent des ombres ou des profondeurs dans leurs » ouvrages, afin que ce qui a du relief, failliffe avec » plus de force, & femble fortir hors du tableau pour » venir au-devant de l'œil du fpectateur. Si l'on trace, dit » Longin, (*De fublim. Orat. 15.*) fur un panneau deux » lignes parallèles avec des couleurs claires & fombres, on » verra que ce fera la ligne claire & brillante qui frappera » d'abord notre vue & qui paroîtra la plus proche ». Un peu plus bas il cite J. Grammaticus qui dit : (*Lib. 1. Miteorolog. Ariftotelis.*) « Si l'on couvre une planche » de blanc & de noir, ce fera toujours le blanc qui » paroîtra le plus proche, & le noir le plus éloigné. Voilà » pourquoi », ajoute Junius, en continuant fes réflexions fur ce fujet, » les peintres emploient des couleurs noires » & d'un brun foncé, quand ils veulent repréfenter la » profondeur d'un puits, d'un abîme fans fond, &c. » Mais lorfqu'ils cherchent, au contraire, à donner du relief » à quelque chofe & la faire faillir en avant, comme, » par exemple, le fein d'une femme, une main étendue » en raccourci, le pied d'un cheval qui galoppe ou qui » fe cabre, ils mettent de chaque côté une affez grande, » partie d'ombre, formée de couleurs noires & brunes » afin que ces parties puiffent, par le moyen de cette » obfcurité voifine, fe détacher mieux & fortir du tableau » avec la même force qu'on le voit dans la nature ».

CHAPITRE XI.

Des Divinités dans l'hiſtoire ſacrée & profane, ainſi que dans les ſujets de la fable, avec quelques réflexions préliminaires ſur la différence qu'il faut mettre entre les ſujets ſacrés & profanes.

APRES avoir fini de traiter de la peinture des plafonds, j'ai cru qu'il étoit inutile de faire un livre particulier des chapitres ſuivans; à cauſe que la matière qui y ſera traitée a tant de rapport avec ce que je viens d'avancer, qu'il eſt impoſſible, pour ainſi dire, de ſéparer l'un de l'autre.

Il eſt certain que dans les tableaux ordinaires on peut introduire les dieux, les demi-dieux, les anges, les eſprits, les vertus & les autres puiſſances éthérées & ſpirituelles, & qu'ils y ſont même en quelque ſorte utiles; mais dans les peintures des plafonds, dont la partie ſupérieure eſt le ciel étoilé, ils ſont abſolument néceſſaires, puiſque la plûpart des ſujets qu'on y repréſente ſont composés de ces divinités & des qualités qui les conſtituent & qui en émanent.

Pour exécuter la repréſentation de ces dieux de la manière qu'il eſt convenable, l'artiſte doit bien poſſéder l'hiſtoire ſacrée & profane, ainſi que la mythologie & toutes les fictions des poëtes, afin qu'il ſoit inſtruit des aventures, des qualités & du rang de chaque divinité, pour les faire facilement reconnoître; car quoiqu'il faille ſe

livrer ici beaucoup à ſon imagination, on ne doit pas cependant s'y abandonner entièrement, ſans quoi l'on court ſouvent riſque de ſe tromper. Il eſt donc néceſſaire qu'un bon maître poſſéde bien la nature & le fond du ſujet qu'il doit traiter, s'il ne veut pas paſſer pour ignorant; car la vérité ne peut pas lui demeurer cachée relativement au poëte.

C'eſt donc pour cela qu'il faut ſe garder de mêler cette vérité avec les fictions des poëtes, particulièrement dans les ſujets ſacrés & les allégories de cette eſpèce; car ce ſeroit tomber dans une contradiction manifeſte; à moins qu'on ne place les figures profanes par en-bas ſur la terre, & les autres en-haut dans le ciel.

Il s'agit ici des allégories; car on ſait qu'il y a une grande différence entre Pallas & la Sageſſe divine, puiſque la ſeconde ne peut être attribuée à aucun homme, & moins encore être repréſentée ſur la terre. Il en eſt de même de Janus & de la Providence. La Juſtice divine & celle de l'homme ne ſe reſſemblent pas davantage. Qu'on conſidére donc que toute l'iconologie ou la connoiſſance de la mythologie ne peut ſervir que pour indiquer les qualités du cœur & de l'eſprit, & nullement les vertus de l'ame.

Examinons maintenant en quoi conſiſtent les allégories chrétiennes ou ſacrées, & ce qui conſtituoit les allégories profanes ou des payens; en n'employant pour les premières que des choſes céleſtes & ſpirituelles, & pour les ſecondes des objets purement terreſtres, afin de mériter par cette ſage diſtinction les éloges des connoiſſeurs & des gens ſenſés.

Il y a un paſſage dans l'Ecriture ſainte où il eſt parlé de l'expulſion du ciel de Lucifer & de ſes malheureux compagnons ; d'où il eſt facile de conclure que ces anges déchus ſont tombés en partage aux payens, & n'appartiennent plus parmi les perſonnages ſacrés. Mais on ne trouve point que dans la ſuite il y ait eu d'autres eſprits rebelles ainſi extirpés du ciel ; de ſorte qu'il n'eſt plus permis de repréſenter de pareils évènemens. Mais lorſqu'il eſt queſtion de l'homme combattant la vérité, on peut ſe ſervir de figures & d'allégories payennnes, à cauſe que les payens étoient adonnés à l'eſprit malin, comme il eſt dit ; de ſorte qu'on peut mieux exprimer, par ce moyen, leur erreur, & repréſenter plus clairement la vérité, en les faiſant chaſſer de même du ciel.

Cela n'offre pas non plus aucune incohérence quand il s'agit des Phariſiens ou des hypocrites ; mais a plus de force encore lorſqu'il eſt queſtion de paraboles ou de fictions. On ne peut non plus employer que des allégories purement chrétiennes toutes les fois qu'il s'agit du ſalut & du bonheur de l'ame ; & je permets qu'on prenne alors des anges ou des êtres ſpirituels, pour fermer le chemin du ciel à ces hypocrites.

Dans les ſujets profanes véritables, tels que ceux de l'hiſtoire Grecque & Romaine, cette conduite ne ſeroit pas convenable ; & il faut ſe ſervir de figures & d'attributs allégoriques, dont il y en a un nombre infini, comme on le ſait ; ainſi, par exemple, qu'un vêtement blanc ou une patère pour une perſonne pieuſe, & une peau de tigre ou un dragon repréſenté ſur le caſque ou ſur le bouclier pour un homme cruel & ſanguinaire.

Il

Il ne conviendroit pas de placer une Veſtale près de Numa Pompilius, pour indiquer la piété de ce légiſlateur, ou Achille à côté d'Alexandre pour faire connoître la valeur du conquérant, non plus que Milon près d'Hercule; mais il ſeroit plus ridicule encore de faire accompagner Hercule par Hercule, pour repréſenter la force, ou Momus ſuivi d'un fou pour donner une image de la folie. Il ſeroit, dis-je, fort ſingulier de vouloir expliquer les métamorphoſes d'Ovide par des allégories, puiſque cet ouvrage même n'eſt qu'une ſérie d'allégories. Ce ſeroit vouloir chercher le jour avec une lumière, ou éclairer les ténèbres par d'épais brouillards.

Plus les choſes qu'on veut repréſenter ſont grandes & élevées, plus les allégories doivent être belles & nobles. Par exemple, pour exprimer la nature & la qualité des dieux, on ſe ſert de jeunes vierges, qui, dans tous les tems, ont été regardées comme des perſonnes rares & eſtimables. Tandis que pour repréſenter les paſſions de l'homme on emploie les animaux & les objets inanimés; à cauſe qu'étant d'une nature inférieure aux dieux, il faut auſſi que leurs ſignes repréſentatifs ſoient moins nobles.

Peut-être m'accuſera-t-on ici de contradiction, parce que je veux qu'on repréſente l'éternité par un ſerpent, & la pureté des dieux par un agneau. Mais je penſe qu'on ſera de mon ſentiment ſur le premier ſujet, ſi l'on examine la repréſentation qui en a été faite par les anciens; & pour ce qui eſt du ſecond, on ſait que dans l'Ecriture ſainte J. C. eſt ſouvent déſigné ſous le nom d'agneau & de l'agneau de Dieu. J'adopte de même aveuglement

les autres comparaiſons & paraboles qui ſe trouvent dans les livres ſaints; mais je cherche à éviter dans la repréſentation des ſujets ſacrés les allégories profanes; quoiqu'au reſte l'Ecriture ſainte emploie ſouvent des emblêmes communs; en comparant, par exemple, la colère à un ours à qui l'on a ravi ſes petits, la douceur à un agneau, la malice à un ſerpent, l'innocence à une colombe, &c.

CHAPITRE XII.

Réflexions ſur la manière dont on repréſente la Trinité.

ON regardera ſans doute ce ſujet comme abſolument étranger à la matière dont il eſt traité dans ce livre, & comme peu fait pour l'art; je ſuis néanmoins d'un ſentiment contraire; car on ſait que, ſuivant l'Ecriture ſainte, Dieu s'eſt quelquefois préſenté à l'homme ſous des formes viſibles, ou comme une gloire.

La plûpart des chrétiens (excepté en Hollande, en Angleterre & une partie de l'Allemagne) s'accordent ſur la repréſentation de la Trinité, en donnant à Dieu le Père la figure d'un vieillard avec une longue barbe & des cheveux gris; à Jeſus-Chriſt la forme de l'homme qu'il a priſe ſur la terre; & au Saint-Eſprit celle d'une colombe, ſous laquelle il deſcendit ſur le Sauveur au moment de ſon baptême par S. Jean.

Or, puiſque l'Ecriture ſainte nous donne une idée ſi ſenſible de Dieu, quel mal y a-t-il de le repréſenter

plutôt ſous cette forme que ſous celle d'un triangle radié, dans lequel il y a quelques caractères Hébreux. Ce triangle n'eſt-il pas auſſi bien une figure que le corps humain; & lorſqu'on veut montrer le Créateur qui anime Adam de ſon ſoufle divin, ne doit-il pas avoir une bouche & des mains pour que cette image puiſſe être ſaiſie par l'eſprit foible de l'homme, qui ne peut ſe former des idées des choſes intellectuelles que par la vue des objets matériels.

N'en eſt-il d'ailleurs pas de même d'un tableau deſtiné à ſervir d'inſtruction morale, comme d'une bonne pièce de théâtre, dans laquelle le poëte eſt obligé, pour rendre ſes idées ſenſibles, d'avoir recours à des figures oratoires & à des comparaiſons? Je penſe qu'oui, car le but du peintre & de l'écrivain eſt également de faire impreſſion ſur l'eſprit du ſpectateur & de l'auditeur.

Il me ſemble que c'eſt avec raiſon qu'on repréſente plutôt la premiere perſonne de la Trinité ſous la figure d'un homme, que ſous quelque autre forme que ce ſoit; car l'Ecriture ſainte dit expreſſément que Dieu fit l'homme à ſa propre image; & les ſaints pères nous apprennent que l'homme eſt un abregé de tout ce que Dieu a créé, & que c'eſt à cauſe de cela qu'on lui a donné le nom de microcoſme, qui veut dire petit monde; d'autres l'appellent même le chef-d'œuvre de la création. Par conſéquent ſi l'on veut prendre quelqu'objet de comparaiſon de Dieu parmi les êtres créés, ce ne peut être que l'homme, qui en eſt l'image la plus parfaite; d'autant plus qu'il eſt ſouvent parlé dans l'Ecriture ſainte de la tête, des yeux, des oreilles, de la bouche, des levres,

des bras, des pieds, des mains, & des autres parties de Dieu, quoiqu'on ſache bien que ces expreſſions ne doivent pas être priſes à la lettre, mais ſeulement au figuré. On repréſente l'Etre-ſuprême comme un vénérable vieillard, pour faire connoître ſa ſageſſe & ſa majeſté, avec un ſceptre & un globe à la main, & une gloire d'étoiles autour de la tête, pour montrer ſa toute-puiſſance dans les cieux & ſur la terre. Le Concile de Nicée a même permis aux artiſtes, & particulièrement aux peintres, de repréſenter Dieu le Père, ainſi que les anges, ſous la forme humaine.

Il paroît auſſi que le peintre a le droit de repréſenter des êtres inanimés, comme s'ils étoient animés, & cela d'après les idées qu'en fournit l'Ecriture ſainte; de ſorte que le ſpectateur ne doit pas être offenſé, lorſque, dans quelques tableaux, il trouve des fictions poëtiques deſtinées à faire mieux comprendre le ſens des ſujets ſacrés; puiſque les pſeaumes de David, le cantique de Salomon, le livre de Job, & l'apocalypſe de ſaint Jean ne nous préſentent que des figures poëtiques, pour ne pas parler des paraboles qu'on trouve par-tout dans les ſaints livres. Il eſt donc quelquefois bon d'introduire dans les ſujets ſacrés quelque fiction poëtique des anciens, pour en rendre le ſens plus clair, particulièrement lorſque l'évènement s'eſt paſſé dans un pays idolâtre.

C'eſt ainſi que le grand Raphaël, dans ſon tableau du Paſſage du Jourdain par les enfans d'Iſraël, a repréſenté ce fleuve ſous une figure humaine, qui force les eaux à remonter vers leur ſource.

Le Pouſſin n'a, de même, pas craint d'introduire le Nil ſous la figure du dieu de ce fleuve, dans ſon célèbre

tableau de Moïſe ſauvé des eaux; mais cet excellent artiſte n'a pas trouvé de ſon tems moins d'envieux médiſans, que le mérite & le talent en rencontrent de nos jours, pour l'accuſer d'impiété, d'avoir oſé mêler ainſi le profane avec le ſacré. Cependant il eſt certain qu'il n'a péché, ni contre la vérité, ni contre l'art; car, n'eſt-ce pas dans l'Egypte ſuperſtitieuſe que cette tranſaction a eu lieu, & cela en préſence de la fille de Pharaon & de ſa ſuite, parmi laquelle il n'y avoit que deux femmes Juives, tout le reſte étant idolâtre. Cette accuſation des ennemis du Pouſſin étoit donc d'autant moins fondée, que l'Ecriture ſainte repréſente les fleuves ſous la figure humaine, comme il paroît, entr'autres, par le pſeaume quatre-vingt-dix-huit, où il eſt dit: « que les fleuves » frappoient dans leurs mains, & témoignoient leur joie. » D'ailleurs les Egyptiens n'ont jamais adoré les fleuves, mais bien le crocodile qui habite le Nil, de même qu'Iſis ſous la figure d'une vache; ainſi qu'Ovide & d'autres écrivains nous l'apprennent.

Rubens, qui eſt le peintre qui a employé l'allégorie avec le plus d'eſprit, & de la manière la plus agréable, (comme le prouve, entr'autres, ſon Entrée du cardinal Infant à Anvers, & la galerie du Luxembourg) a de même été critiqué, pour avoir mêlé la vérité avec la fable. Mais qu'il eſt facile de réfuter ces accuſations; car la fable loin de ſe trouver ici confondue avec la vérité; ne ſert, au contraire, qu'à la rendre plus ſenſible à nos yeux par le ſecours des fictions poëtiques & de l'allégorie.

Qu'on remarque avec quelle adreſſe ce grand peintre a placé dans les nues du lointain de ſon tableau de la

Naiſſance de Louis XIII, Caſtor monté ſur ſon cheval aîlé, & de l'autre côté Apollon qui s'élève aſſis ſur le char du Soleil; pour faire entendre que la reine étoit accouchée heureuſement du prince dans la matinée.

Il paroît donc clairement que ce ſavant artiſte n'a pas eu ſimplement l'idée de repréſenter ici les dieux comme des dieux; mais que ſon intention a été de donner à entendre par Caſtor, qu'on regarde comme une conſtellation d'heureux préſage, l'inſtant fortuné de la naiſſance du prince; & que par Apollon qui ſort du ſein de l'onde, il indique la partie du jour que cet évènement a eu lieu, c'eſt-à-dire, le matin.

Afin de faire mieux comprendre mon idée touchant la repréſentation de Dieu le Père, il eſt néceſſaire que je faſſe encore, avant de finir ce chapitre, les réflexions ſuivantes.

Le prophête Ezéchiel dit, dans ſon premier chapitre, qu'il a vu Dieu de la tête juſqu'aux reins comme un feu reſplendiſſant, & des reins juſqu'aux pieds, ſous l'apparence d'une torche ardente d'un très-grand éclat. D'où nous concluons, ainſi que de quelques autres exemples que fournit l'Ecriture ſainte, qu'il ne faut jamais repréſenter l'image de Dieu qu'environnée d'une gloire brillante, laquelle, ſuivant que les circonſtances & les lieux le permettent, doit diminuer inſenſiblement & devenir ſemblable à une vapeur légère qui s'étend en tous ſens, & qui ſe perd enfin en ſe fondant dans le vague de l'air.

Voyons maintenant de quelle manière on pourra rendre cela ſur la toile. On commencera par deſſiner la

figure de Dieu, ſoit aſſis ou debout, ſous des formes beaucoup plus grandes & beaucoup plus belles que tous les autres êtres tant céleſtes que mortels. Après quoi on y mettra une ſimple couche ou une teinte un peu plus ſombre que la gloire. Cela étant fait, on prendra un grand blaireau ou putois, & l'on adoucira toute la figure, de manière qu'on n'apperçoive aucune dureté ni angularité, non-ſeulement dans le contour ou trait extérieur, mais pas même dans les parties du viſage, des mains & des pieds, qui ne doivent être que foiblement indiquées, comme ſi on les voyoit au travers d'une gaze de ſoie, d'un verre enfumé, d'un léger brouillard, ou, pour m'expliquer plus clairement encore, de la même manière qu'on voit les objets dans une chambre obſcure. On aura bien ſoin ſur-tout que la figure ne reçoive aucune lumière ni d'en-haut, ni des côtés, ni de derrière, mais ſeulement par-devant autour des parties qui ont le plus de relief & ſur leſquelles tombe le plus grand jour, quoique le tableau ſoit, en général, éclairé d'une autre lumière. Il faut d'ailleurs qu'il n'y ait pas non plus d'autres ombres que celles des plus grandes cavités, qui même encore doivent être fort foibles & fort indéciſes.

J'ai déjà dit pourquoi l'on repréſente Dieu le Père ſous la figure d'un vénérable vieillard, avec la barbe & les cheveux blancs; ce que je vais maintenant examiner de nouveau, ſans néanmoins citer tous les paſſages de l'Ecriture ſainte qui peuvent venir à mon appui. « Les » cheveux de ſa tête étoient comme de la laine pure, » & ſes vêtemens blancs comme de la neige », dit le prophête Daniel, chapitre VII, verſ. 9. Ce qui nous

donne à entendre, remarque S. Grégoire de Nazianze, la pureté par exellence de l'Etre-ſuprême. Et c'eſt pour la même raiſon, ſuivant Euſcherus, que le cœur des anges eſt repréſenté en blanc. D'autres le comparent à la figure humaine, & veulent donner à connoître par là la durée des ſiécles; car Dieu ſeul eſt de toute éternité. J'ai cru devoir faire ces remarques à cauſe que beaucoup de monde penſe que c'eſt mal faire que de repréſenter ainſi le Père éternel ſous la figure d'un vieillard, avec des cheveux gris & une draperie blanche.

C'eſt par la même raiſon que tous les peuples de la terre, d'un conſentement qui paroît général, exercent leur culte religieux vêtus de blanc, & avec des ornemens de cette couleur; ce qui a fait dire au poëte Perſe: « On l'adore en blanc ». On trouve auſſi dans le ſecond livre des loix de Cicéron, « Que les étoffes blanches » ſont celles qui conviennent le mieux, particulièrement » les étoffes faites au métier, pour repréſenter ce qui » eſt ſacré & divin ». On ſait également que c'eſt vêtu de blanc que J. C. ſe manifeſta dans ſa gloire à ſes diſciples.

Il paroît donc convenable de donner au Tout-Puiſſant une draperie blanche; mais il eſt bon néanmoins d'y donner une teinte jaunâtre, pour la rendre plus naturellement, & comme fortement éclairée par la ſoleil, ou comme la gloire qui environne de tous côtés la figure. Le peintre ne doit cependant pas abuſer dans ces ſortes de repréſentations de l'autorité des ſaints livres & des pères de l'égliſe; afin que ſon art ne nuiſe pas à la vérité, & ne faſſe pas naître des idées fauſſes de l'Etre-ſuprême.

CHAPITRE

CHAPITRE XIII.

Des Gloires propres aux Anges & aux Divinités de la mythologie.

APRES avoir montré de quelle manière, & jusqu'à quel point il est permis de représenter le seul vrai Dieu, examinons maintenant comment il faut montrer les anges dans leur gloire.

S. Grégoire de Nazianze dit que la propriété des anges, qui se présentent sous une forme corporelle à l'homme, est d'être entourés d'une grande gloire, & d'avoir des vêtemens fort brillans. C'est de la même manière que les anges sont dépeints par S. Matthieu, chapitre XXVIII, verset. 3; par S. Marc, chapitre XVI, verset 5; ainsi que dans les Actes des Apôtres, chapitre I, verset 10, & dans plusieurs autres endroits de l'Ecriture sainte.

Il est donc nécessaire de donner cette gloire éclatante aux anges dans la plûpart des représentations qu'on en fait; comme, par exemple, lorsqu'ils apparoissent à Abraham; quand ils viennent tirer Loth de Sodôme, où ils frappent de cécité le peuple impie de cette ville; car on ne peut douter qu'ils n'aient eu alors quelque chose de surnaturel, puisqu'Abraham les salua avec respect; ce qu'il ne faut sans doute pas attribuer à la richesse de leurs vêtemens, ni aux ornemens d'or & de pierres précieuses qu'ils peuvent avoir eus autour d'eux; mais à

quelque chofe de célefte qui brilloit en eux. Il faut prendre garde néanmoins que cet éclat des anges ne foit pas trop grand, afin qu'il n'approche pas trop de celui de l'Etre-fuprême, & qu'on ne confonde pas l'un avec l'autre.

Mais avant d'aller plus loin, je veux dire mon fentiment fur la manière de repréfenter J. C.; car je penfe qu'on ne doit pas lui donner la moindre gloire ou majefté divine pendant fon état d'homme fur la terre; c'eft-à-dire, avant fa réfurrection; puifque ce n'eft que fous la figure humaine qu'il s'eft préfenté par-tout, & qu'il n'a voulu être qu'homme, à l'exception du péché, ainfi que nous l'apprend l'Ecriture fainte. Mais après fa réfurrection il faut le montrer dans une gloire, ainfi qu'il fe fit voir fur le Tabor & dans d'autres lieux; car il avoit alors quitté la partie humaine dont il s'étoit revêtu pendant fon féjour fur la terre. Retournons maintenant à notre objet.

On fait qu'il y a eu plufieurs autres anges qui ont apparu aux hommes; tels que ceux qui fe firent voir à Manoach, à Gédéon, à Tobie, celui qui frappa Jérufalem pour le péché de David, &c. dont le premier, qui prédit à Manoach la naiffance de Samfon, fe diffipa en une vapeur ou fumée; c'eft-à-dire, fans doute, dans une extenfion de fa gloire, qui s'alla unir avec la flamme ou la fumée qui s'élevoit du facrifice; & c'eft par cette augmentation d'éclat que les parens de Samfon furent fortifiés dans leur foi & dans leur efpérance de l'accompliffement des promeffes de Dieu.

Il ne faut pas que cet éclat foit trop brillant & ref-

ſemble au feu du tonnerre, car alors les yeux de l'homme ne pourroient pas le ſoutenir ſans en être frappés de cécité; & le patriarche Abraham auroit été auſſi peu en état que Moïſe, de ſupporter la gloire de Dieu lorſqu'il lui apparut & paſſa devant ſes yeux.

L'aveugle paganiſme a eu quelque notion de cette vérité; car on ſait que Sémelé ayant eu l'imprudence de demander à Jupiter qu'il vint la viſiter avec tout l'appareil de la majeſté & de la gloire avec lequel il s'approchoit de Junon dans le ciel, fut conſummée entre ſes bras, ne pouvant ſupporter des feux ſi violens; de ſorte que Jupiter eut de la peine à ſauver Bacchus, ſon fils, dont Sémelé étoit enceinte de lui.

Cette fable nous prouve, en même tems, qu'il faut quelquefois donner cette gloire aux dieux de la mythologie; car lorſqu'ils ſe préſentoient à l'homme pour le récompenſer ou pour le punir, ſoit de jour ou de nuit, ils venoient dans toute leur majeſté; de ſorte qu'on ne peut les repréſenter alors que tout rayonnans, avec les traits & formes de la beauté, un beau coloris, des draperies brillantes, autant que la nature du ſujet le permet; ainſi que je l'ai dit dans le chapitre X de ce livre, où j'ai parlé de l'harmonie & de l'union des couleurs dans les tableaux de plafond.

Mais lorſque les dieux paroiſſent ſur la terre ſous la forme humaine, il faut qu'ils aient la figure de l'homme, & on ne doit alors les reconnoître que par la nobleſſe & la majeſté de leur air; comme, par exemple, dans l'hiſtoire de Jupiter & de la nymphe Caliſto, d'A-

pollon & de Daphné, de Jupiter & de Lycaon, de Mercure & d'Argus, & autres ſemblables, quand, pour mieux exécuter leurs projets ils ont pris purement la figure humaine, ſans le moindre éclat divin, & ſans aucun des attributs qui auroit pu les faire reconnoître.

Remarquons maintenant qu'on ne doit jamais repréſenter les dieux de la mythologie dans une attitude active, ainſi que le font quelques artiſtes. Il faut, au contraire, ſuivant le ſentiment d'Héliodore, évêque d'Hippo, qu'ils ne marchent, ni ne courent, lorſqu'on les repréſente dans leur état de divinité, mais qu'ils ſemblent vaguer au travers de l'air, ſans faire aucun mouvement corporel; de manière qu'ils paroiſſent avancer lentement, comme un vaiſſeau qu'un vent doux fait ſillonner au travers d'une mer calme, ſans qu'on apperçoive aucun effort. Il faut d'ailleurs qu'ils ſoient toujours entourrés de nuages légers & diaphanes, dont ceux qui ſont les plus proches d'eux doivent recevoir la plus grande & la plus forte lumière.



CHAPITRE XIV.

De la manière de repréſenter les Anges & les Génies du Paganiſme.

LE Tout-Puiſſant créa, dans le commencement, un nombre infini d'Anges ou d'Eſprits céleſtes, qui, dans l'Ecriture ſainte, ſont déſignés ſous les noms de Séraphins, de Chérubins, de Trônes, de Dominations, d'Archanges, d'Anges, &c.

Les premiers, étant les plus proches de la gloire de Dieu, ſont repréſentés, en général, comme fort jeunes & innocens, & avec ſix aîles, ainſi que le témoigne le prophete Iſaïe, chapitre VI.

Les ſeconds ne ſont repréſentés que par rapport au mouvement, & pour déſigner la force active de la béatitude éternelle, qu'il faut entendre par leur pureté ſans tache & par leur formes enfantines.

Les troiſièmes qui accompagnent toujours la Juſtice divine (ainſi que le dit S. Denis l'Aréopagite, diſciple de S. Paul) ſont un peu plus âgés & un peu plus grands; & leur attitude ainſi que leurs mouvemens ſont agréables. Leur préſence n'inſpire ni crainte, ni frayeur dans le cœur de l'homme, mais, au contraire, la joie & l'allégreſſe.

Les quatrièmes ſont deſtinés à ſervir la Vengeance céleſte, pour la punition de tous les crimes. Un ſeul

de ces Esprits étoit si fort, qu'avec la permission de Dieu, il défit, dans le camp des Assyriens, cent-quatre-ving-cinq milles hommes du roi Sanherib, comme il est dit au second livre des Rois, chapitre XIX, ainsi que chez Isaïe, chapitre XXVII, & ailleurs. Ceux-ci sont représentés encore plus grands que les précédens, avec un regard sévère, & ayant des mouvemens violens. Ils sont rarement ou plutôt jamais nus, mais vêtus d'une cotte-d'armes, & tiennent un glaive flamboyant avec des foudres à la main; quelquefois même ils ont le bras garni d'un bouclier sur lequel on voit briller le nom du Seigneur. Leur apparition soudaine inspire non-seulement la crainte & l'épouvante aux méchans, mais un remord continuel de la conscience, sans repentir & sans conversion.

Les cinquièmes, chargés des grandes choses, sont les gardiens de l'homme, qu'ils conduisent à la connoissance du vrai Dieu; leur beauté est parfaite, & leur contenance modeste.

Les sixièmes enfin, protegent l'homme contre le mal, & lui inspirent l'amour de la vertu & l'aversion du vice. Suivant Denis l'Aréopagite, ces Anges sont, comme les plus âgés de la hiérarchie céleste, d'une stature fort grande, d'une contenance majestueuse, & d'un mouvement agile & prompt.

Il y a encore une espèce d'Anges, qui sont les Esprits malfaisans ou les démons, auxquels Platon a donné le nom de *Cacodæmones*, c'est-à-dire, malins & rusés. Ceux-ci tourmentent l'homme méchant, & lui inspirent toutes sortes de vices & de crimes. Ils ont autant de formes différentes qu'il y a de vices; & quoiqu'ils prennent

quelquefois une belle figure pour tromper l'homme & l'induire au mal, on les reconnoît néanmoins toujours par quelque ſigne, ſoit à la tête, aux pieds ou aux mains, tels que des aîles de chauve-ſouris au dos, des pieds d'aigle ou de vautour, des pattes d'ours ou de bouc, une queue de dragon, &c. Ils tiennent à la main une torche allumée, un trident, une bourſe pleine d'argent, des inſtrumens meurtriers, des verges d'épines, une couronne, des fers, un joug, des ſerpens, & des vipères, & jètent des tourbillons de feu par la bouche; en un mot, il ſont toujours déſignés par quelque choſe qui indique leur nature perverſe & mal-faiſante, mais dont la dénomination nous prendroit trop de tems ici.

Quant aux Eſprits céleſtes ou bons Anges, dont j'ai parlé plus haut, on les a, de tous les tems, repréſentés avec des aîles au dos, ainſi que l'Ecriture ſainte paroît auſſi l'autoriſer; car c'eſt ainſi que Dieu a fait voir à Moïſe les Séraphins & les Chérubins, en lui montrant l'arche d'alliance; & peut-on avoir de meilleurs modèles que ceux que le Créateur de toutes choſes indique lui-même? Ceux qui veulent en trouver d'autres exemples dans les livres ſaints, peuvent conſulter les prophéties de Daniel, chapitre IX, verſet 21, Iſaïe, chapitre VI, l'Apocalypſe de S. Jean, chapitre IV, Ezéchiel, chapitre X, &c.

Après avoir traité de la repréſentation des anges, nous allons maintenant examiner les opinions que les Payens ont eues ſur les eſprits céleſtes, qui ont aſſez de rapport avec ce que je viens d'en dire.

Plutarque rapporte que les anciens Romains avoient leurs esprits gardiens, auxquels ils donnoient le nom de génies ou de dieux tutélaires; mais ils ne les représentoient pas comme des anges, avec des aîles, ni assis sur des nues, ni entourés de gloire ou de lumière; ils avoient seulement la figure d'un beau jeune homme, de seize à vingt ans, avec de longs cheveux blonds, imbarbe, d'un air doux & modeste, & d'un maintien aisé & agréable, ayant le haut du corps couvert d'une peau de chien.

Chrysippe dit qu'on leur donnoit cette peau de chien, pour signifier que c'étoient de bons génies qui accompagnoient l'homme dès sa naissance, pour veiller à sa conservation, & qui étoient chargés de le conduire à la vertu & de lui inspirer de la haîne pour le vice, en le punissant ou le récompensant suivant ses actions; ce qui est aussi le sentiment de Censorin & de plusieurs autres qu'il cite. Mais est-il besoin ici de quelque autre témoignage, après que J. C. lui-même a dit que les anges sont chargés de veiller à notre conduite & à notre conservation, ainsi que je l'ai déjà remarqué plus haut; de sorte que c'est avec raison que les Payens ont donné à leurs génies le nom de dieux tutélaires.

Censorin ajoute que les anciens regardoient certains génies, appellés Gennaïdes, comme des dieux qui président à la génération, soit parce qu'ils prenent soin de nous, comme je l'ai déjà dit, ou parce qu'ils sont nés avec nous; ce qui les portoit à croire qu'il y avoit autant de génies que d'hommes, ou même que chaque individu en avoit deux, c'est-à-dire un bon & un mauvais, dont le premier lui inspiroit le bien & le second le mal;

ce

ce qui ſe rapporte avec ce que les Chrétiens diſent de l'ange gardien qui protege l'homme, & du démon qui ne ceſſe de le tourmenter, quoiqu'il ne ſoient pas nés avec lui ; comme les Payens le croyoient de leurs génies ou dieux tutélaires. Voilà d'où vient que quelques-uns ont repréſenté les génies ſous la figure d'un ſerpent, d'autres ſous celle d'un enfant, d'un adoleſcent ou d'un vieillard, ainſi que l'a fait entr'autres, Cebès dans ſes *Tableaux hiéroglyphiques.*

Zoroaſtre & les anciens philoſophes ont fait une diſtinction entre les animaux conſacrés aux bons & aux mauvais génies; &, ſuivant eux, les chiens, les oiſeaux & les tortues appartiennent aux premiers, & tous les animaux aquatiques en général aux ſeconds.

Les anciens repréſentoient ſouvent les génies la tête ceinte d'une couronne de marrube, dont la feuille reſſemble beaucoup à celle de la vigne, ou bien de différentes fleurs, ainſi que le prouve un paſſage de Tibulle où il dit: « Le génie eſt orné d'une belle couronne de fleurs » lorſqu'on célèbre, en ſon honneur, ſon nom & ſa » fête. »

Chaque homme rend hommage à ſon génie, ſans qu'il y penſe, en célébrant le jour de ſa naiſſance. Celui des princes étoit fêté avec beaucoup de pompe par-tout le monde; & l'on puniſſoit ſur le champ ceux qui juroient fauſſement par le génie du prince, car les anciens regardoient ce ſerment comme fort ſacré & fort ſolemnel.

Comme j'ai déjà dit que les Payens avoient deux eſpèces de génies; ſavoir, les bons & les mauvais, ainſi que le prétendoit entr'autres Socrate, de même qu'Euclide, ſuivant le témoi-

gnage de Cenſorin, il eſt néceſſaire de remarquer de quelle manière ils repréſentoient les eſprits mal-faiſans; car, juſqu'ici, nous n'avons parlé que des bons génies.

Je n'ai pas trouvé que les anciens aient eu des ſtatues ou des repréſentations des mauvais génies; quoique les écrivains diſent qu'ils ont apparu à beaucoup de monde.

Plutarque, Ammien, Florus, & pluſieurs autres, rapportent que Brutus s'étant rendu une nuit, avec de la lumière, dans ſa chambre, pour y méditer ſeul, ſuivant ſa coutume, il vit paroître ſoudain devant lui un homme fort noir, & d'une figure effroyable, le corps couvert d'une peau de loup, qui, ſur la demande que Brutus lui fit qui il étoit, lui répondit: Brutus, je ſuis ton mauvais génie. Valere-Maxime dit que le mauvais génie ſe préſenta à Caſſius, un des conjurés de Marc-Antoine, peu de tems avant que Céſar lui fit trancher la tête. Ce génie lui apparut ſous la figure d'un grand homme noir âgé de cinquante à ſoixante ans, avec de longs cheveux, une barbe fort ſale, & le corps couvert d'une peau de loup, depuis les épaules juſqu'à mi-cuiſſes.

Les Téméſiens, qui autrefois habitoient l'Abruſſe, contrée d'Italie, avoient de même un fort mauvais génie, tout noir, d'une mine terrible, & le corps couvert d'une peau de loup, qui faiſoit beaucoup de mal à ce peuple, ainſi que le rapportent Pauſanias & Suidas.



CHAPITRE XV.

Des Allégories ſacrées.

LE principal objet d'une allégorie ſacrée, bien compoſée, conſiſte à édifier & à inſpirer la vertu, en nous la préſentant ſous une forme aimable, afin qu'elle nous conduiſe au vrai bonheur.

Les allégories de cette eſpèce ſont ou générales ou particulières. Elles ſont générales lorſqu'elles conviennent à tout le monde; & particulières quand elles n'ont de rapport qu'à un ſeul individu. Par exemple, lorſqu'elles ont pour objet la piété, la vertu, le ſavoir, la liberté, la tranquillité de l'ame, & autres ſemblables qualités, on les appele générales, & peuvent être appliquées à tous ceux qui ont ces qualités ou qui cherchent à les poſſéder; mais quand elles ſont attribuées ſeulement à une perſonne eſtimable par quelque grande vertu ou par quelque talent, elles ſont particulières. Il faut par conſéquent obſerver que le principal objet des premières eſt ſpirituel, & celui des ſecondes, au contraire, corporel. Les premières repréſentent la ſcience même, & les ſecondes l'homme ſavant ou le ſage; les unes la tranquillité ou la paix de l'ame, & les autres l'homme qui en jouit; celles-ci la piété, & celles-là l'homme pieux, &c; c'eſt-à-dire, que les premières donnent une idée de la choſe même, & les ſecondes de celui qui la poſsède. Mais on doit regarder comme un habile

artiste celui qui sait marquer une distinction entre les qualités spirituelles & corporelles, ainsi qu'entre les inclinations naturelles & les dons du ciel. Les qualités corporelles, telles que la force, la prudence, l'équité & autres semblables, viennent de nous, ou, pour mieux dire, nous sont particulières & nous accompagnent par-tout; tandis que les qualités spirituelles, ou les dons du ciel, qui, par conséquent, n'ont rien de particulier avec le corps, sont hors de nous; de sorte qu'il faut les représenter assises ou couchées sur des nues; & plus elles approchent de la béatitude, plus elles doivent être resplendissantes, légères, fondues, aëriennes & vaguantes.

Je crois qu'il est nécessaire de donner à ces vertus & à ces qualités les draperies particulières qui conviennent à leur nature & à leur dignité; comme, par exemple, aux terrestres, des étoffes de laine & du drap; aux célestes, de la soie épaisse; & à celles qui sont placées plus haut, dans le firmament, de simples voiles de gaze, ou bien on peut même les laisser entièrement nues.

Je dois observer encore, touchant ces dernières, que les attributs de Dieu, tels que le sceptre surmonté d'un œil, qui signifie la domination; le serpent qui forme le cercle en se mordant la queue, pour représenter l'éternité; le soleil, la gloire, & autres semblables, doivent toujours se trouver dans la plus haute région du ciel, comme appartenant à Dieu seul, & être représentés par de jolis petits enfans vaguant dans l'espace. Mais il faut remarquer que ces choses n'ont de rapport qu'aux bienfaits du ciel; car, lorsque le Tout-Puissant est provoqué, on doit se servir d'autres attributs, comme, par exemple, de la

juſtice, de la vengeance, &c, repréſentées par des anges armés du tonnerre, d'épées flamboyantes, de balances, &c; mais ces anges doivent être plus grands que les premiers, & avoir la figure de vigoureux adoleſcens, tels que ceux qui, ſuivant l'Ecriture ſainte, dans l'hiſtoire de Loth, frapperent de cécité les habitans de Sodome; celui de l'armée de Sanherib, où il eſt dit que l'ange du Seigneur extermina en une nuit pluſieurs milliers d'Aſſyriens, & ceux qui parurent dans pluſieurs autres évènemens pareils.

Je vais tacher de rendre ſenſible ce que je viens de dire plus haut par quelques autres exemples, pour leſquels j'ai choiſi un ſujet qui me paroît auſſi propre pour cette matière, qu'il eſt digne de l'attention du Lecteur.

MONUMENT *allégorique élevé à la mémoire de Marie Stuart, Reine de la Grande-Bretagne & d'Irlande, &c.*

On voit ici un tombeau, du côté gauche du tableau, placé ſur une plinthe fort élevée, ſur laquelle eſt ſculpté le dieu de la Tamiſe. Au milieu du tableau, ſur le ſecond plan, eſt aſſiſe ſur le trône une reine dans toute ſa majeſté, repréſentant l'Angleterre avec les attributs qui lui ſont particuliers. Elle repoſe ſa tête ſur ſa main gauche, & de la main droite elle ouvre le manteau royal, doublé d'hermine, de la reine décédée, qui repoſe ſur ſon giron, où ſont auſſi ſon ſceptre & ſa couronne, ſur leſquels elle jete un regard fort triſte. Elle eſt couverte d'un voile de crêpe noir, qui diminue l'éclat de ſon trône & de ſa cotte-d'armes. La figure du Gouvernement ou de l'Etat, accompagnée de la Douleur, ſe tient à ſa gauche, d'un air conſ-

terné, avec les yeux fixés ſur le tombeau, en ſe baiſſant; de l'autre côté on voit l'Egliſe Proteſtante languiſſante & abattue, mais ſoutenue par l'Eſpérance qui montre vers le tombeau, ſur lequel eſt un beau vaſe antique dont ſort une branche de roſier qui ne porte pas de roſes, & où il y a un ſeul bouton, ſur lequel la Providence, aſſiſe ſur des nues, verſe, d'une fiole de criſtal, une liqueur qui deſcend en roſée; tandis que de l'autre main elle montre avec ſon ſceptre la lumière céleſte, vers laquelle s'élèvent la Sageſſe, la Piété & la Conſtance, ſoutenant, ou plutôt portant une jeune Vierge, vêtue de blanc, la tête ceinte d'une couronne de roſes, & ſurmontée d'une grande étoile. Ses mains ſont collées en croix ſur ſa poitrine, & ſes yeux fixés vers le ciel, annoncent la joie & l'allégreſſe. En haut on voit l'Amour ou la Miſéricorde de Dieu qui attend cette Vierge avec les bras ouverts, ayant dans ſon giron un pélican qui nourrit ſes petits de ſon ſang. Près de cette figure ſont les autres attributs de la béatitude, & ſur-tout la joie divine & parfaite ou l'harmonie céleſte, repréſentée par des enfans qui chantent & qui jouent de divers inſtrumens. Sur le vaſe du tombeau il y a une médaille, où l'on voit ſculpté un phénix qui renaît de ſa cendre. Au-deſſous, ſont écrits, en lettres d'or, ſur une table noire, ces mots: « Je » meurs pour vivre ». Le tombeau eſt orné de feſtons de cyprès avec des roſes. A la droite du tombeau eſt le Deſtin, tenant à la main gauche une roſe près du vaſe, & des ciſeaux à la main droite. A la gauche du tombeau eſt la Nature qui, d'un air triſte, porte un linge à ſes yeux, avec la main gauche fermée contre

ſon cœur. L'Envie prend la fuite du côté droit, ſur le devant du tableau, en mordant dans un cœur, & fixant les yeux ſur la Providence divine, ou plûtôt ſur la jeune Vierge qui s'éleve au ciel. Autour du trône on voit l'Ecoſſe, la France & l'Irlande en deuil.

SECOND EXEMPLE.

Ici l'on pourroit repréſenter la Majeſté de l'état aſſiſe dans toute ſa gloire ſur un trône élevé; & derrière elle la Clémence & l'Autorité, qui tiennent une couronne au-deſſus de ſa tête, ſur laquelle eſt une étoile brillante. A côté d'elle ſera aſſiſe la Religion, & une marche plus bas le Gouvernement qui ſe couvre d'un pan du manteau de la Religion. La Sûreté, l'Abondance la Proſpérité par terre & par mer paroîtront arriver d'un côté; & de l'autre la Paix accompagnée des Arts & des Sciences. En-haut, dans un ciel ouvert, on verra la Providence aſſiſe, & répandant ſes bienfaits. Au-deſſus on pourroit placer ſur des nues la Sageſſe, la Piété & la Conſtance.

La Majeſté de l'état eſt ici le ſujet de l'allégorie; & dans le cas qu'elle n'eut point d'attributs particuliers, elle pourroit être propre pour toutes les puiſſances chrétiennes de la terre, ſoit monarchies, principautés ou républiques; mais s'il y a quelques armes, deviſes ou inſcriptions, telles, par exemple, que celles-ci: *Sufficit unus*; un lys pour la France; *Plus ultrà* pour l'Eſpagne; *Honny ſoit qui mal y penſe* pour l'Angleterre, alors la figure qui repréſentera la Majeſté de l'état doit être reconnoiſſable par ſes attributs particuliers.

Il ne feroit pas mal de faire voir la gloire remplie par l'Amour divin, de la manière que je l'ai dit plus haut, & d'où découleroit la Profpérité. La Crainte & l'Epouvante prendroient la fuite; tandis la Majefté fur fon trône fouleroit aux pieds l'Envie, la Fraude & l'Héréfie.

Je repréfente les vertus actives par les figures qui tiennent la couronne au-deffus de la Majefté; & les vertus fpirituelles par les figures qui font affifes en-haut fur des nues, &c.

TROISIEME EXEMPLE.

Le fujet de cet exemple fera l'Innocence opprimée par l'Impiété.

On voit ici l'Innocence étendue par terre, maffacrée par l'Impiété en fureur. Elle eft couchée près d'un autel éteint, vêtue de blanc, emblême de la pureté de fon cœur. Un bourreau inhumain arrache, avec violence, fes enfans de fon fein; pendant que le tyran fanguinaire defcend de l'éminence où il étoit, pour s'en aller, tout couvert du fang innocent qu'il vient de répandre, & remet fon épée encore fanglante dans le fourreau, en foulant aux pieds un pelican avec fes petits. Une Furie qui l'accompagne, frappe ces oifeaux de fa torche flamboyante, & regarde effrayée, en tournant la tête, vers le ciel, d'où partent plufieurs carreaux de foudre qui vont tomber fur elle. La Juftice divine defcend fur des nues, tenant d'une main une balance, & de l'autre la foudre. La Piété, profternée devant elle au pied de l'autel, l'implore, & lui montre l'Innocence immolée; fur quoi elle

elle ſemble hâter ſa marche pour exécuter ſa vengeance. On voit ici la colère de Dieu exprimée, non par les rayons brillans du ſoleil qui partent du ciel, mais par des tourbillons de feu & de ſang.

La Juſtice divine, ou la Colère céleſte, a une écharpe ou un voile rouge ardent. L'Impiété eſt vêtue d'une draperie couleur de cuivre rouillé. Le bourreau, qui arrache les enfans à leur mère, eſt d'un aſpect cruel & d'un coloris fort rouge. Au-deſſus de l'Innocence il y a un petit ange qui monte au ciel avec une étoile brillante, dont un rayon ſemble ſortir de la bouche de l'Innocence, & il tient une branche de palmier à la main, pour donner à connoître la béatitude céleſte dont elle jouit.

Pour ne laiſſer rien à deſirer au jeune artiſte, je vais tracer une légère eſquiſſe de ce ſujet.

La tête ſéparée du corps eſt au milieu du tableau, ſur le premier plan; & le corps même eſt tourné avec les pieds du côté droit, un peu plus près de l'autel, & une jambe tant ſoit peu retirée vers le corps, comme s'il y avoit encore de la vie. Derrière l'autel, la Piété eſt ſur un genou, qui ſe trouve dans l'ombre. Elle reçoit ſa lumière de la Juſtice, qui, ſur le ſecond plan, eſt, avec le haut de ſon corps, exactement au-deſſus de l'horizon, avec ſes pieds un peu en raccourci vers le côté droit, d'où elle vient. A la gauche, ſur le même plan, un peu plus ſur le devant, l'Impiété & la Furie prennent la fuite. La Furie ſe trouve à moitié dans l'ombre des nues ſombres, au-deſſus deſquelles le ciel s'ouvre. Le premier plan reçoit le jour de la droite; mais la Juſtice eſt éclairée

par-derrière. Du côté gauche du tableau on voit une perspective obscure.

Le précédent tableau nous a offert une allégorie de la récompense de la vertu, & celui-ci représente la punition du crime. Dans le premier, c'est la bonté de Dieu qu'on voit, & dans le second sa colère.

Voilà la manière dont, selon moi, il faut traiter de pareils sujets; non que je présume en avoir rempli exactement l'esprit, ou que je veuille faire passer ces exemples pour des allégories parfaites; car je sais combien il est difficile de bien réussir dans cette partie; mais je pense néanmoins en avoir assez dit pour faire comprendre quelles sont mes idées sur cette matière. Cependant, comme il est difficile de se tenir absolument renfermé dans les bornes circonscrites de l'art, sans se livrer à quelque liberté, je me suis laissé séduire dans la composition des trois tableaux dont je viens de tracer l'esquisse, particulièrement en représentant la figure qui enlève l'enfant comme un bourreau tout nu, avec les cheveux retroussés sous un linge, & un poignard à terre près de lui; & l'Impiété sous celle d'un tyran, qui a la tête ceinte d'un diadême rouge foncé, & un sceptre à la main; figures qui, pour bien faire, devroient être des femmes; d'ailleurs le bourreau est ici absolument inutile.



CHAPITRE XVI.

Des Pénates, des Lares, & des Cupidons.

L'HISTOIRE ancienne nous apprend que presque toutes les nations qui s'étoient soumises à des loix, & particulièrement les Hébreux, les Grecs & les Romains, mais sur-tout les derniers, avoient de certaines figures d'or, d'argent, de cuivre & de bois, auxquels ils donnoient le nom de Pénates, ou dieux domestiques; ils conservoient ces figures avec un soin particulier; de sorte que quand ils venoient à se perdre, soit par négligence ou par accident, ils étoient persuadés que cela présageoit quelque désastre ou malheur. Ils croyoient même que lorsqu'il devoit leur arriver quelque chose de funeste, ces dieux quittoient leurs maisons ou disparoissoient.

Suivant Timée l'historien, les Pénates étoient représentés comme deux jeunes hommes vêtus en guerriers, ayant chacun un javelot à la main, & près ou à côté d'eux un brasier sur lequel étoient posées deux verges de fer recourbées par le bout, comme le bâton que les augures tenoient à la main pendant qu'ils remplissoient les fonctions de leur charge.

Cicéron, en traitant des Pénates, dit que c'étoient certains dieux nés dans les maisons des particuliers, qu'on y adoroit dans les endroits les plus retirés & les plus secrets; & c'est dans ce sens que Térence fait dire à Dé-

mophon, qu'il va entrer un moment chez lui, pour y ſaluer les dieux Pénates, pour enſuite aller à ſes affaires.

Il eſt queſtion auſſi dans l'Ecriture ſainte des Téraphins ou dieux domeſtiques, que Rachel enleva à ſon père Laban, pendant qu'il étoit allé tondre ſes brebis; ainſi que le Rabbin Eliezer le dit au chapitre XXXVI de ſon Traité, où il parle fort au long de Laban, & de la manière de préparer les Téraphins.

J'ai dit plus haut que les Romains avoient un grand reſpect pour leurs dieux Pénates; ce qui ſe trouve confirmé par Denis d'Halicarnaſſe, qui rapporte qu'ils étoient adorés ſous la figure de deux jeunes hommes aſſis, vêtus à la manière des anciens guerriers, tenant un javelot à la main avec cette inſcription : *Dii Penates*; & c'eſt ainſi qu'on les voit en effet repréſentés ſur d'anciennes médailles. Negidius penſe que c'étoient les figures d'Apollon & de Neptune; d'autant plus que par Apollon on entend la chaleur & la ſéchereſſe, & par Neptune, le froid & l'humidité, ce qu'il regarde comme l'origine de l'invocation de ces dieux. Voilà pourquoi auſſi Virgile, dans le livre VIII de ſon Enéide, les appele les grands dieux, c'eſt-à-dire, dieux Pénates. D'autres prétendent qu'il faut entendre par-là Jupiter & Junon, à cauſe qu'ils étoient principalement chargés d'aſſiſter & de ſecourir les hommes, & que c'eſt à cauſe de cela qu'ils tirent tous deux leur nom du mot latin *Juvare*, qui veut dire ſecourir, aſſiſter. Il y en a enfin qui croient que ces figures repréſentoient Caſtor & Pollux, à cauſe qu'ils étoient, ainſi que les Pénates ou dieux domeſtiques, en grande eſtime chez les Romains, qui leur avoient aſſigné la première place dans leurs temples.

Je penſe que ce ſujet eſt aſſez intéreſſant pour mériter qu'on faſſe quelques recherches dans l'antiquité qui puiſſent ſervir à répandre un plus grand jour ſur cette matière.

On lit dans la fable, que la fille de Pallantes, en Arcadie, épouſant Dardanus, apporta en mariage les dons que Pallas lui avoit faits, & qui conſiſtoient en un bouclier de forme oblongue tombé du ciel, qu'on appelloit le Palladium, & les figures des Pénates ou grands dieux. Enſuite, dans une grande révolte qui ſe fit dans le Péloponèſe, où Dardanus demeuroit avec ſa femme ce Roi prit la fuite avec pluſieurs Arcadiens, & ſe rendit par mer dans la Samothrace, où, en conſidération des dons que ſa femme lui avoit apportés en mariage, il fit bâtir un temple qu'il deſtina à des cérémonies ſecrettes dont il déroba la connoiſſance au peuple, & cacha dans un lieu ſouterrain ces dons, qu'il emporta avec lui en partant, peu de tems après, pour l'Aſie, & les plaça dans la Dardanie contrée qui reçut ſon nom de lui. Ilus, ſon fils, tranſporta ce bouclier & ces dieux à Ilium ou Troie qu'il bâtit; après quoi Enée les ayant ſauvés de l'incendie de Troie, les prit avec lui en Italie, & les plaça à Lavinium. Aſcanius, ſon fils, les fit conduire dans la ville d'Albe, où il leur éleva & conſacra un ſuperbe temple; mais on aſſure que les dieux Pénates retournèrent la nuit ſuivante, de leur propre chef & ſans aucun ſecours à Lavinium. Aſcanius, ſurpris de ce prodige, envoya ſix cens hommes, appellés *Curatores*, dont Egeſte étoit le chef, pour garder ces dieux; qui ayant enfin été tranſportés à Rome y reſtèrent conſtamment; & le peuple Romain, leur confiant la défenſe & la pro-

tection de cette ville, ainsi que l'empire futur, les plaça, à l'exemple de Dardanus, dans un temple souterrain, qui leur fut consacré, & dans lequel il n'étoit pas permis de cracher, à cause qu'on les adoroit, comme Vesta, avec du feu.

Ils étoient représentés comme deux jeunes hommes assis avec un javelot à la main, pour faire entendre qu'on les regardoit comme les défenseurs & les protecteurs de l'état; car cette attitude étoit une allégorie de la constance dans les entreprises, & les javelots signifioient que ces dieux étoient destinés à prévenir & à écarter le mal; tandis que par leur jeunesse on donnoit à entendre l'accroissement & la prospérité de l'empire.

Les Lares ressembloient aux Pénates, du moins pour la garde & la protection des villes qu'on leur confioit. On prétendoit aussi qu'ils se tenoient, comme les Pénates, cachés dans les maisons; ce que Tibulle confirme en disant, qu'ils étoient non-seulement les gardiens des maisons en particulier, mais aussi de toute la ville en général.

Les anciens avoient des chiens pour veiller à leurs dieux Lares, à cause que ces animaux sont aussi doux & aussi caressans pour leurs maîtres, qu'ils sont méchans & intraitable avec les étrangers. Ils avoient la même idée de leurs Lares, à qui ils confioient la garde de leur famille. Voilà pourquoi, remarque Plutarque, on les représentoit comme des adolescens agiles, vêtus de peaux de chien. Ovide dit qu'on leur donnoit quelquefois des habits fort courts, rassemblés sur l'épaule gauche, & qui pendoient sur le bras droit, afin qu'ils eussent les

mouvemens plus libres; étant deſtinés, ajoute-t-il, (comme les génies dont j'ai parlé plus haut) à examiner toutes les actions de l'homme, pour punir les méchans. Le philoſophe Jamblique rapporte qu'on les adoroit ſouvent ſur les grands chemins, & qu'on leur offroit de tems en tems du vin & de l'encens.

Diſons maintenant quelque choſe des enfans ou Cupidons, que je diſtinguerai en céleſtes & terreſtres.

Le Pouſſin les a repréſentés trop gras & trop replets pour s'élever dans les airs; & ceux de Raphaël ſont auſſi, en général, trop lourds & trop fortement muſclés; ceux du bord des hiſtoires de Pſiché ont ſur-tout ce défaut. Il faut donc tenir en cela un juſte milieu; c'eſt-à-dire, qu'ils doivent être potelés & avoir une certaine morbideſſe, ſans cependant ni être trop charnus, ni trop enflés. Les Amours ou Cupidons ne doivent pas être auſſi forts que les enfans terreſtres, mais on peut les faire auſſi jeunes qu'on le juge à propos; & il faut que ces derniers ſoient doués d'intelligence pour exécuter différentes choſes, & aſſez grands pour qu'ils puiſſent manier facilement les objets qu'ils doivent tenir & porter. Mais il me ſemble que lorſqu'on repréſente un Cupidon chargé de remplir un meſſage, il doit avoir la grandeur & l'âge néceſſaires pour pouvoir remplir dignement ſa miſſion, & pour ſe rapprocher davantage de la vérité & de la nature. Quant aux aîles qu'on leur donne, il ne faut pas qu'elles ſoient d'une grandeur proportionnée à la péſanteur du corps, comme le ſont celles des oiſeaux; car ces Amours ſont par leur nature même des êtres vaguans dans l'eſpace;

& la grandeur de leurs aîles leur donne d'ailleurs souvent un air difforme; si ce n'est qu'on veuille les faire servir à représenter une Renommée, car alors leurs aîles doivent avoir plus d'envergure.

Pour ce qui est de l'Amour proprement dit, il différe, selon moi, beaucoup des autres par sa grandeur & son emploi. Les poëtes en distinguent deux, dont l'un porte le nom de Cupidon & l'autre celui d'Antheros. Le premier inspire l'amour & le desir de la volupté; le second conduit aux vertus, aux arts & aux sciences. Ils sont tous les deux également beaux pour leur âge. L'Amour est représenté âgé de six à huit ans, tout-à-fait nu, armé d'un arc & de flêches, & quelquefois il tient un flambeau allumé. Antheros, au contraire, âgé d'environ douze à quatorze ans, a une draperie pourpre autour du corps, & ne montre que les bras & les jambes nus; sa tête est ceinte d'une couronne de laurier; il tient un flambeau allumé à la main, & a des sandales aux pieds. L'Amour est léger & volage, Anthéros tranquille & réflechi.

Il y a encore une espèce de Cupidons plus petits, plus jeunes & plus innocens que les premiers. Il sont destinés à accroître l'amour, à exciter au plaisir & à la volupté, & à séduire les sens avec plus de force. On leur fait faire, pour indiquer leur innocence, des actions puériles, comme de danser, de sauter, de courir, de se rouler par terre, de se jèter des pommes, &c. L'arc, les flêches & le flambeau ne leur conviennent point; mais on leur donne à la place des corbeilles remplis de fruits,

fruits, des guirlandes & des couronnes de fleurs, des miroirs, &, en un mot, tout ce qui peut ſervir à la toilette ou à l'amuſement de Vénus.

Alexandre,[1] Properce, Philoſtrate, Claudien, Silius Italicus, Apulée & pluſieurs autres écrivains diſent que les différentes eſpèces de Cupidons ou d'Amours ſervent non-ſeulement à la ſuite de Vénus & à l'embelliſſement de cette déeſſe; mais qu'ils déſignent auſſi les paſſions & les deſirs de notre cœur; parce que les hommes n'aiment pas tous la même choſe, & que chaque individu a ſon goût particulier.

On repréſente Cupidon ou l'Amour ſous la figure d'un enfant, à cauſe de la folie qu'il y a de ſe livrer à la paſſion de l'amour; car les actions, ainſi que les diſcours des amans, ſont auſſi peu raiſonnables que ceux des enfans, ainſi que Virgile le fait entendre de Didon: » Elle commence un diſcours qu'auſſi-tôt elle interrompt ». On lui donne des aîles pour faire comprendre ſon inconſtance, & ſes flêches, qui ſignifient la même choſe, nous apprennent, en même tems, qu'il ne réuſſit pas toujours dans ſes projets; mais que ſes effets ſont auſſi prompts que ceux du tonnerre, ce qui fait qu'on lui met quelquefois des foudres à la main.



CHAPITRE XVII.

Des attitudes de différens peuples dans leur culte religieux.

De toutes les perfections de la nature humaine, c'est la religion qu'on doit regarder comme la plus grande & la plus universelle ; voilà pourquoi tous les peuples de la terre y participent plus ou moins par leur manière de vivre & d'adorer un être suprême. Et comme c'est la raison qui distingue principalement l'homme des animaux, elle le conduit aussi naturellement à l'exercice d'un culte divin. C'est elle, dit Jamblique, philosophe Platonicien, qui nous excite, par un penchant naturel, à faire le bien & à fuir le mal ; & c'est-là, suivant quelques écrivains, le feu céleste dont il est question dans la fable de Prométhée, & par lequel il anima le premier homme ; voulant donner à entendre que comme c'est la religion qui gouverne l'ame, toutes nos actions doivent tendre à mériter la bonté de Dieu, vers lequel il faut que nos yeux & nos mains soient sans cesse élevés, comme le divin dispensateur de tous les biens, que nous devons recevoir avec reconnoissance & soumission. Je pense donc qu'il est nécessaire, pour être en même tems utile & agréable, de faire connoître ici de quelle manière différentes nations anciennes, dont la foi n'a pas éclairé la raison, ont rendu hommage à l'Etre-suprême, sous le voile des

fictions poëtiques & de la fable. Je commencerai par les Egyptiens.

Ce peuple croyoit que la manière la plus convenable pour demander quelque bienfait des dieux, étoit de se tenir debout avec les mains élevées vers le ciel; attitude que les Romains ont toujours soigneusement observée dans toutes leurs cérémonies religieuses, ainsi que Martial & Horace le disent. Virgile témoigne de même que cette attitude est un signe d'adoration, lorsqu'il parle d'Anchise qui, en voyant briller sur la tête du jeune Ascagne une flamme légère, sans que ses cheveux en eussent souffert, leva ses yeux pleins de joie au ciel, & tendit ses mains vers Jupiter en lui adressant ses vœux. Peu de tems après il apprit, par un coup de tonnerre à gauche, que sa prière avoit été agréable; & une étoile parut dans le ciel pendant l'obscurité, qui, parcourant l'air avec une longue queue lumineuse, alla toucher le faîte de la maison, & se perdit ensuite dans la forêt du Mont Ida, en laissant après elle une trace de souffre & de fumée; sur quoi Anchise se leva pour invoquer les dieux & les astres sacrés du ciel. Philon remarque qu'une attitude droite est le signe d'un cœur humble entièrement dévoué au ciel. Tous les écrivains s'accordent à dire que c'étoit debout que les anciens faisoient leurs sacrifices à Jupiter, & qu'ils prenoient la même attitude pour lui adresser leurs vœux & leurs prières; mais qu'ils rendoient ces mêmes devoirs assis à la déesse Ops, pour donner à entendre par-là qu'elle étoit la mere de la terre. Pythagore veut qu'on soit assis pour prier; & Plutarque prétend que c'est Numa Pompilius qui a introduit cette coutume pour faire

comprendre que nos promeſſes & nos vœux doivent être fondés & conſtans.

Quant à la coutume de prier debout, elle nous eſt enſeignée par ſaint Paul en divers endroits de ſes épîtres. Nous trouvons de même pluſieurs paſſages de l'Ecriture ſainte où il eſt dit, que les prêtres de l'Ancien Teſtament faiſoient leurs prières en élevant les mains vers le ciel ; & c'eſt ſur ces exemples ſacrés que le concile de Nicée a ordonné que c'eſt debout qu'on doit adreſſer ſes prières à Dieu.

L'adoration, dit Pline, ne conſiſte pas ſeulement à lever les mains vers le ciel ; mais il faut encore qu'elles ſoient ouvertes avec le dedans en-haut, comme ſi on les donnoit à baiſer. Ceux qui invoquent & prient, dit ſaint Jérôme, ont coutume de baiſer leurs mains ; auſſi les Hébreux regardoient-ils ce baiſement des mains comme un hommage reſpectueux, & l'obſervoient exactement. Cicéron & Catulle confirment auſſi cette ſignification de lever & d'étendre les mains vers le ciel ; & Tertulien, parlant de la prière pour la conſervation & la proſpérité de l'empereur dit : « Les Chrétiens, la tête découverte, » levoient leurs viſages & leurs mains vers le ciel, en ſigne » de leur innocence » ; voulant ſignifier par-là qu'ils n'avoient aucune honte à craindre, mais qu'ils imploroient avec ferveur le ciel pour leur empereur. Les Toſcans étoient de même dans l'uſage de ſe tenir dans cette attitude pour invoquer leurs dieux & particulièrement Jupiter ; comme Virgile le dit dans le quatrième livre de ſon Enéïde, où il dépeint Iarbas au milieu des ſtatues des dieux & devant leurs autels, levant les mains au ciel, &

adreſſant ſes vœux ardens à Jupiter. On ſait auſſi qu'aux jeux Olympiques, qui ſe donnoient anciennement à Smyrne, un ignorant & ſot acteur fut cenſuré par le ſophiſte Polémon, de ce qu'il faiſoit d'une manière gauche & ridicule les mouvemens de ſes mains, qu'il tournoit vers la terre en diſant : ô Jupiter! tandis qu'en s'écriant : ô terre! il tenoit les yeux fixés vers le ciel. Sur une médaille de Gordien-le-Pieux, on voit un petit enfant qui tend ſes mains ouvertes vers le ciel, en écartant les bras du corps, avec cette légende : *Pietas Auguſt.* Mais il eſt tems de retourner aux coutumes des Egyptiens.

Ce peuple repréſentoit la Divinité ſous la figure hiéroglyphique d'un cercle ; & c'eſt dans ce ſens que le philoſophe Pythagore voulut qu'on adorât Dieu en tournant ſans ceſſe en rond. Alcinoüs dit qu'il avoit remarqué, par les écrits des Grecs, que ce peuple avoit eu long-tems la coutume de courir autour de l'autel, pendant qu'ils faiſoient leurs ſacrifices, en commençant leur marche de la gauche à la droite, à la manière du Zodiaque, & courant enſuite de la droite à la gauche. Plutarque penſe qu'il faut en attribuer la cauſe à une imitation de la rotation des corps céleſtes, que les mortels ſont obligés de ſuivre. D'autres cependant prétendent qu'on doit entendre par-là la mutation continuelle & l'inconſtance des choſes humaines. Pour ce qui eſt de la coutume de tourner ſans ceſſe en rond, en adorant l'Etre-ſuprême, il paroît certain qu'elle a été pratiquée par pluſieurs nations ; & c'eſt par cet uſage qu'on peut expliquer un paſſage du premier livre de Properce, où ce poëte dit : « J'ai ſouvent » tourné devant le ſeuil de votre porte, en vous offrant

» mon ame & mes vœux ». On trouve aussi quelque chose qui ressemble beaucoup à cela dans Suétone, où il parle des ancêtres de Vitellius : « Il étoit fort adroit, » dit-il, à flatter. Il fut le premier qui commanda qu'on » rendroit des honneurs divins à Cajus-César; & après » son retour de la Syrie, personne n'osa paroître en sa » présence sans être couvert, & sans tourner plusieurs » fois en rond, avec le visage incliné vers la terre ». Ce fut Numa Pompilius qui ordonna que, pour invoquer le ciel, il falloit tourner plusieurs fois en rond, & s'asseoir ensuite, voulant donner à connoître par-là que l'homme est soumis à l'instabilité & au changement continuel de tout ce qui l'environne, qu'il doit supporter avec patience & avec fermeté. A quoi il faut ajouter ce que dit Pline, que c'étoit de la gauche à la droite qu'on tournoit pendant la prière, pour imiter par-là la rotation de la terre sur son axe. L'histoire rapporte que Camille tomba tout-à-coup pendant qu'il étoit occupé à prier en tournant, suivant la coutume des Romains; de sorte que, d'après les idées superstitieuses de ce peuple, on regarda cette chûte comme un présage de sa ruine, qui, en effet, eut lieu peu de tems après. On lit aussi que Marcellus faisant la guerre dans la Gaule Transalpine, & se trouvant près d'un endroit appelé Capide qu'il vouloit attaquer, son cheval, effrayé des cris de l'ennemi, recula; sur quoi Marcellus le fit tourner en rond, comme s'il eût adoré le soleil, ainsi que les Romains étoient dans l'usage de le faire avant de livrer bataille, & cacha, par cette adresse, aux yeux de ses soldats, l'accident qui venoit de lui arriver.

Je vais maintenant parler de la Piété, & de tout ce qui y eſt relatif, afin de ne laiſſer rien à deſirer ſur cette matière qui puiſſe concourir à l'inſtruction du jeune artiſte.

Les anciens regardoient l'autel comme une figure emblématique de la Piété, & adreſſoient leurs prières à Dieu par le moyen du feu, lequel étant, ſuivant leur opinion, un agent intermédiaire entre les choſes céleſtes & les choſes terreſtres, ſervoit de médiateur ou de meſſager entre la terre & le ciel; c'eſt pourquoi Virgile fait dire Turnus, dans le douzième livre de ſon Enéïde : « J'atteſte ces ſaints autels que je » touche, & je prends le feu qui y brûle & les dieux à témoins, « &c. » Ils prétendoient auſſi que le feu eſt uni aux parties matérielles, & qu'il s'élève toujours de bas en-haut, comme connoiſſant nos actions & nos beſoins terreſtres, qu'il communique & fait connoître aux eſprits céleſtes. Cela nous prouve donc que ces manières d'offrir des ſacrifices n'étoient pas totalement deſtituées de fondement & de raiſon, puiſqu'on n'a fait que ſuivre les loix connues de la nature. Et même depuis que le monde eſt éclairé par la vraie foi, on a conſtamment employé le feu pour le culte divin, & l'on croit qu'il n'y a pas ſans cela de ſacrifice agréable à Dieu. En effet, ſi les choſes terreſtres & périſſables pouvoient, en quelque ſorte ſervir à nous réconcilier avec le ciel, il n'y a rien qui ait plus d'analogie avec l'eſprit que le feu, qui éclaire & purifie toutes les ſubſtances matérielles. Voilà ce qui a fait croire aux anciens qu'ils pouvoient s'en ſervir pour repréſenter les génies, les anges & la divinité même.

Quant aux autels & à la Piété, dont ils ſont l'emblême, nous remarquerons que ſur une médaille de l'em-

pereur T. Ælius on voit une figure avec les mains ouvertes, laquelle eſt, comme je l'ai déjà dit, une allégorie de l'adoration; & près de la figure il y a un autel avec ce mot: *Pietas.* On trouve ſur une médaille d'Hadrien une figure dans la même attitude entre une cigogne & un autel orné de lierre terreſtre, avec cette légende *Pietas Aug.* Sur une médaille de Fauſtine il y a une figure de femme, qui, de la main gauche, relève ſa draperie; tandis que de la main droite elle poſe ſon offrande ſur l'autel où brûle le feu ſacré, & ſur le dé du quel il y a: *Pietas.* Une médaille de Lucille repréſente un autel derrière lequel eſt une figure placée debout qui tient une paterre à la main, & qui paroit prête à faire l'offrande; elle porte la même légende que la précédente. Sur une médaille d'Antonin la Piéte eſt repréſentée avec la main droite ouverte en ſigne d'adoration, & la gauche prête à mettre l'offrande ſur l'autel, pareillement avec le mot *Pietas.* La figure d'une médaille d'or d'Ælius a la main droite dans la même poſition, & tient un don de la main gauche. On y lit le même mot que ſur les autres.

L'homme adreſſe ſes prières & ſes vœux au ciel lorſqu'il en implore la bonté, ou qu'il en reçoit les bienfaits. Voilà ce qui a donné lieu aux différentes inſcriptions des médailles votives, qui toutes cependant ont rapport à la Piété, ſoit qu'on demande le ſecours du ciel ou qu'on lui rende graces de celui qu'on en a reçu. De cette eſpèce eſt la médaille de Julie ſur laquelle on voit la figure d'une femme qui, de la main gauche, relève ſa draperie, & de la droite offre le ſacrifice, avec cette légende: *Vota Publica.* Mais ſur une médaille d'Hadrien il

il y a deux figures, dont l'une ressemble à l'empereur, & dont l'autre tient une branche de palmier à la main gauche ; tandis que de la main droite elle présente une coupe ou paterre à l'empereur, avec ces mots : *Adventui Augusti.* Sur une médaille de Domitien est de même représenté un autel sur lequel brûle le feu, & qui porte cette légende : *Princeps Juventutis.*

Les autels étoient anciennement, ainsi qu'ils le sont encore de nos jours, des lieux de refuge & de protection ; voilà pourquoi Priam, dans Virgile, ayant perdu tout espoir de salut, se refugia au pied de l'autel, par le conseil d'Hécube qui lui dit : « Cet autel nous servira » d'asyle, ou nous périrons ensemble ». Cicéron, en parlant du comédien Roscius, dit : « Nous courons à sa maison » comme à l'autel ». Et Ovide s'écrie, dans ses Tristes : « L'autel seul me reste dans mon infortune ».

Les Athéniens avoient un autel dédié à la Clémence & à la Compassion, dont le poëte Papinius & Lactence font mention, ainsi qu'Apsinis dans sa Rhétorique. Plutarque, en traitant de la superstition, donne à l'autel l'épithète d'abominable. Xénophon, dans son second livre de l'Etat de la Grece, prend Vesta pour un emblême du refuge à l'autel. « Lorsque Théramène, dit-il, » eut entendu ces choses, il prit son refuge chez Vesta. Pollux appele Vesta l'autel de sacrifice ; particulièrement celui du Prytanée, où l'on conservoit le feu sacré. Denis d'Halicarnasse rapporte que Romulus bâtit un temple en l'honneur de Vesta, qui étoit destiné à rappeler la mémoire de la division qu'il avoit faite du peuple Romain en trente

quartiers. Suétone dit à-peu-près la même chofe dans la vie de Tibere.

Au refte les autels étoient deftinés, comme on fait, à faire des facrifices & des offrandes, pour obtenir les bienfaits du ciel; mais jufqu'ici on n'a pas encore décidé quel étoit le facrifice qu'on regardoit comme le plus folemnel & le plus efficace parmi les anciens, qui faifoient toutes les cérémonies de leur culte fimplement en efprit ou mentalement, c'eft-à-dire, fans prononcer un feul mot. Voilà pourquoi les Egyptiens honoroient le crocodile qu'ils regardoient comme un emblême du filence éternel de l'Etre-fuprême, à caufe que cet animal n'a point de langue. Ils rendoient hommage aux efprits & aux ames des bienheureux, & offroient aux chofes céleftes des chofes matérielles qui avoient quelque analogie avec elles, comme, par exemple, le feu au foleil, &c. Ils faifoient de même des offrandes aux démons ou efprits mal-faifans, pour qu'ils ne leur caufaffent point de mal ou de défaftre, & pour que, par leur impureté, ils ne fouillaffent point leurs facrifices ou l'odeur des viandes. Suivant Macrobe (*Saturn. Lib. I. Cap. 7.*) les Egyptiens tenoient pour une chofe abominable de faire des expiations avec le fang des victimes; voilà pourquoi ils fe font toujours contentés de faire des prières & d'offrir de l'encens. Les princes de la race de Ptolémées les forcèrent de recevoir les cultes de Sérapis & de Saturne, à qui ils élevèrent des autels hors des murs des villes, pour y offrir des animaux en facrifice, fuivant les rites ordinaires; mais dans la fuite, lorfque Bufiris eut envahi les contrées & les villes qui

bordent le Nil, ils prirent, à l'exemple de ce prince cruel, des hommes pour victimes. Mais je parlerai plus au long des ſacrifices dans le chapitre ſuivant.

CHAPITRE XVIII.

Des ſacrifices de différens peuples de l'antiquité, & des cérémonies qu'ils y obſervoient.

COMME il eſt eſſentiel que l'artiſte ſoit parfaitement inſtruit du reſpect & de la vénération qu'on a montré, depuis la plus haute antiquité juſqu'à nos jours, pour pluſieurs perſonnes & pour pluſieurs lieux, il faut qu'il faſſe les recherches néceſſaires pour ſavoir de quels rites & de quelles cérémonies chaque peuple s'eſt ſervi pour ces différens cultes.

L'Ecriture ſainte nous apprend que le peuple d'Athènes étoit fort religieux; de ſorte que dans la crainte d'oublier quelque divinité, ils dreſſèrent, de même que les Romains, un autel au dieu inconnu.

De cette quantité d'autels il faut conclure qu'il y avoit un grand nombre de prêtres, dont les habits ſacerdotaux étoient différens, ſuivant le dieu dont ils célébroient le culte: ceux de Jupiter ne reſſembloient aucunement à ceux de Priape, ni ceux de Diane à ceux de Bacchus, ainſi que je vais le remarquer.

La grande cuve des Juifs prouve que les prêtres de ce peuple obſervoient une extrême propreté dans leur culte

religieux. Oui, Dieu même ordonna à Moïse d'oter ses souliers, lorsqu'il lui apparut dans le buisson ardent, & de tuer à coups de pierres ou de flèches tout homme & tout animal qui approcheroit du mont Sinaï aussi long-tems que le Seigneur y seroit.

Il est probable que les Payens n'ont pas été absolument aussi exacts sur ce point; cependant on peut juger par leurs coutumes actuelles qu'ils avoient anciennement quelques règles à observer à cet égard; car l'on sait qu'il n'est pas encore permis aux Chrétiens d'entrer dans les mosquées des Mahométans; quoiqu'ils soient de tous les infideles ceux qui ont le moins de cérémonies religieuses.

Il me semble que c'est à tort qu'on reproche aux Egyptiens seuls d'avoir rendu des honneurs divins à quelques animaux; puisque la plûpart des anciens peuples, &, entr'autres, les Grecs mêmes, si admirés pour leur sagesse & leur savoir, étoient infectés de cette superstition, ainsi que les Romains qui d'ailleurs paroissent avoir été si rigoureux à observer les rites de leur culte.

Macrobe dit que c'est le roi Janus qui, le premier, a introduit & établi en Italie la manière de faire des offrandes aux divinités; & que dans la suite il fut lui-même adoré comme un dieu; de sorte même que les anciens Romains ne faisoient jamais aucun sacrifice qu'ils n'eussent auparavant invoqué Janus comme l'inventeur & le protecteur du culte religieux; d'autant plus qu'ils croyoient qu'il étoit toujours assis aux portes du ciel, & que les prières des mortels ne pouvoient parvenir aux dieux quand il leur refusoit l'entrée, & qu'il devoit même les aider à avancer,

à cauſe que les prières qu'Homère, a perſonnifiées ſous des figures de femmes, étoient boiteuſes.

Les plus anciens peuples qui ont préſenté des offrandes aux dieux, & parmi leſquels les Egyptiens tiennent, ſans contredit, le premier rang, ne ſe ſervoient point d'animaux, mais d'herbes, de fleurs, d'arbres, de plantes & d'autres parfums. Voilà pourquoi on dit que ceux qui, anciennement, ont vécu de la chair des animaux, le firent faute de fruits; & cela d'après les préceptes de Pythagore qui n'avoit défendu de ſe nourrir de chair ou de ſang, que parce qu'il étoit perſuadé que c'eſt dans le ſang que réſide l'ame; quoique d'ailleurs Euſebe prétende que les anciens théologiens ne vouloient pas qu'on offrît des animaux, & pas même de la farine, ni du miel, ni des fruits; « Car, dit-il, » Dieu connoît ceux qui le craignent, & reçoit favorablement la moindre feuille qu'on » met ſur l'autel; ſcrutant les cœurs & les penſées de » l'homme, ſans prendre garde à ce qu'il offre avec ſes » mains ».

Il n'eſt malheureuſement que trop vrai que la deteſtable coutume d'immoler des victimes humaines a ſubſiſté, pour ainſi dire, parmi tous les peuples de la terre, comme des auteurs dignes de foi l'atteſtent, entr'autres, du culte de Diane dans la Tauride; & ce ne furent pas ſeulement les anciens Scythes, mais les Egyptiens & les Romains mêmes qui pratiquerent cette coutume barbare: les premiers en l'honneur de Junon & les ſeconds en l'honneur de Jupiter Latien, qu'ils regardoient comme le dieu protecteur des Latins. Sicinius Dentatus, nommé ainſi à cauſe qu'il vint au monde avec des dents, & qui ſe diſtingua beaucoup par ſa valeur & par ſes victoires,

fut le premier Romain qui ſacrifia des hommes au dieu Mars. S. Athanaſe rapporte que pluſieurs autres peuples étoient dans l'uſage de décimer, après leur retour de la guerre, les priſonniers qu'ils avoient faits, & d'immoler en l'honneur de Mars ceux que le ſort avoit condamnés à ſervir de victimes; & Varron aſſure que lorſque les Troyens errans furent enfin arrivés en Italie, ils offrirent en ſacrifice à Pluton & à Saturne un homme ſur dix, ainſi que l'oracle le leur avoit ordonné. Suivant Virgile, Enée choiſit huit jeunes priſonniers qu'ils avoient pris ſur l'ennemi, qu'il immola aux dieux infernaux, pour ſatisfaire aux mânes de Pallas, fils du vieil Evandre. Diodore de Sicile rapporte que les Carthaginois ſacrifioient les plus formés & les plus chers de leurs enfans à une ſtatue de bronze de Saturne, qui tendoit les deux bras penchés en bas, comme pour laiſſer tomber dans le feu l'enfant qu'on lui apportoit; coutume barbare qu'ils chercherent à adoucir en quelque ſorte en ſe ſervant pour cet affreux ſacrifice d'enfans achettés & nourris ſecrétement, qu'ils livroient aux prêtres au lieu des leurs; mais qu'ils rétablirent dans toute ſa rigueur, lorſqu'ayant été battus par Agathocle, tyran de Syracuſe, ils le virent poſté devant les murs de Carthage; de ſorte que pour réparer la faute où ils croyoient être tombés, ils firent immoler, par un décret public & en préſence de tout le peuple, deux cens enfans choiſis dans les familles les plus diſtinguées de la ville. Suivant le même hiſtorien, les Phéniciens pratiquerent auſſi ce culte barbare, & eurent le cruel fanatiſme de ſacrifier à Saturne leurs propres enfans, qu'ils remplacerent enſuite par des enfans qu'ils achettoient pour cet horrible uſage. Mais Plutarque

nous apprend que Gelon, roi de Sicile, ayant défait les Carthaginois à la bataille d'Hyméra, les obligea, par le traité qu'il fit avec eux, à renoncer pour jamais à immoler des victimes humaines. On lit dans Quinte-Curce que les Tyriens furent aussi adonnés à cette espèce de culte, jusqu'à la destruction de leur ville; & S. Augustin assure que les anciens habitans de la Gaule, aujourd'hui la France, & plusieurs autres peuples, étoient coupables de ce même crime. Héliogabale, on le sait, faisoit immoler les jeunes gens des meilleures familles d'Italie, afin de plonger leurs parens dans la douleur. Ce n'est pas non plus sans raison, sans doute, qu'Appien, l'empéreur Julien & pusieurs autres écrivains ont accusé les Juifs d'avoir sacrifié des victimes humaines à leurs idoles; & l'on sait que Jephté, chef des Galatides, ayant vaincu les Ammonites, immola sa propre fille, pour remplir la promesse qu'il avoit faite de sacrifier la première personne qui viendroit au-devant de lui. Plusieurs rois de Juda, qui régnoient sur le peuple de Dieu, ont égalé les Payens dans leur aveuglement, en offrant, suivant l'usage des Cananéens, leurs enfans en sacrifice à l'idole Moloch, ainsi que nous l'apprend, entr'autres, Joseph, dans ses *Antiquités Judaïques, Livre IV*, & comme on le lit dans le quatrième Livre des Rois. Cambyse, roi de Perse, & après lui Alexandre-le-Grand, firent défendre ce culte abominable à leurs sujets par des loix expresses, qui cependant ne furent pas long-tems observées; mais l'empereur Hadrien parvint enfin à l'abolir, en infligeant des châtimens terribles à ceux qui le pratiquoient. Hercule fut le premier qui abolit l'usage d'immoler des hommes

à Saturne, en offrant à ce dieu autant de lumières à la place des victimes. C'eſt après ſon retour d'Eſpagne qu'il établit cet uſage, ſous prétexte que le mot Grec Φῶς, dont l'oracle de Dodone s'étoit ſervi pour déſigner l'inſtitution de cette cérémonie, ſignifie également lumière & homme; & que par conſéquent on pouvoit offrir à Pluton de petites figures de terre cuite & des flambeaux allumés au lieu de victimes humaines, ainſi que le rapporte Macrobe, *Lib. I. Cap. 7*; & comme on le pratiquoit en effet aux ſaturnales. Mais Lycurgue, légiſlateur des Lacédémoniens, ordonna qu'on ſe ſerviroit de cochons au lieu d'hommes pour ces ſacrifices.

La ſtatue de Diane, dont j'ai parlé plus haut, qu'Iphigénie & Oreſte enlevèrent, enveloppée dans des branches de ſaule, de la Tauride, aujourd'hui la Crimée, fut adorée avec beaucoup de reſpect à Lacédémone. On lui ſacrifia d'abord des hommes qu'on faiſoit tirer au ſort. Lycurgue adoucit ce culte affreux en faiſant conduire des jeunes gens devant l'autel de Diane, pour y être fouettés juſqu'à ce que, ſuivant la volonté de l'oracle, il l'euſſent arroſé de leur ſang. Le but du légiſlateur fut d'accoutumer par-là la jeuneſſe à ne pas craindre les bleſſures & les coups qu'ils pouvoient recevoir de l'ennemi à la guerre.

Plutarque raconte auſſi que la peſte ayant affligé Lacédémone, le peuple conſulta l'oracle, qui lui ordonna, pour faire ceſſer ce fléau, de ſacrifier tous les ans quelques jeunes vierges de famille noble. Les Lacédémoniens obéirent; & le ſort étant tombé ſur Hélene pour être immolée, un aigle vint arracher le couteau des mains du ſacrificateur;

teur; & l'ayant enlevé fort haut dans l'air, le laissa tomber sur une génisse. Aristide dit, dans le dix-neuvième livre de l'Etat de l'Italie, que la même chose arriva à Rome à Valeria Luperca.

La tête étant, dit Hésychus, évêque de Jérusalem, ce qui, chez tous les êtres créés, contient la raison, on la regarde comme la principale partie du corps; voilà pourquoi Dieu avoit anciennement ordonné de la lui offrir en holocauste, avec le foie & tout ce qui y est attaché; car c'est le cœur & le foie qu'on doit regarder comme la source de tous les appétits & mouvemens charnels.

Hérodote rapporte que les Scythes adoroient plusieurs dieux, mais qu'ils ne leur élevoient ni temples, ni autels, ni statues, si ce n'est à Mars; & je pense que leur manière de sacrifier, qui étoit la même pour tous les dieux, mérite la peine que j'en parle ici. La victime, les deux pieds de devant liés ensemble, étoit conduite à l'autel, où le prêtre la frappoit devant la tête; & lorsque l'animal étoit tombé, ils invoquoient le dieu auquel ils en faisoient l'offrande. Pendant ce tems, le prêtre lui jetoit autour du col une corde avec laquelle il l'étrangloit; après quoi ôtant la peau & la chair de dessus les os, il arrangeoit ces dépouilles, lorsque le bois lui manquoit, sur les os mêmes mêlés de quelques autres combustibles, pour les faire bouillir; & lorsqu'il n'avoit point les vases nécessaires, il mettoit la chair de nouveau dans la peau, & la faisoit cuire ainsi. Cela fini, le prêtre offroit la victime au dieu à qui elle étoit destinée. De toutes les victimes, le cheval étoit celle qui leur paroissoit la plus précieuse; voilà pourquoi ils avoient consacré cet animal à Mars.

dont ils réparoient de la manière ſuivant le temple quand il étoit dégradé par la pluie, par l'humidité & la mauvaiſe température de l'atmoſphère : ils raſſembloient une grande quantité de branches d'arbres & de copeaux dont ils formoient une pile carrée fort haute & à pic de trois côtés, mais baſſe & en talus du quatrième côté, afin qu'on pût y monter facilement & deſcendre de même. Au milieu de cette pile, ils plaçoient un grand cimeterre ou coutelas, dans le goût de ceux des Perſans & des Turcs de nos jours, qu'ils regardoient comme la véritable image de Mars, qui faiſoit le principal objet de leurs adorations & de leurs ſacrifices.

L'hiſtoire Grecque & Romaine nous apprennent clairement que, dans les premiers tems, le cheval fut offert en ſacrifice à Mars. Les annales des Romains portent entr'autres qu'on étoit dans l'uſage d'offrir, le douze Décembre de chaque année, au champ de Mars, un cheval qui avoit remporté le prix à la courſe, afin de ſe rendre ce dieu propice à la guerre. Pauſanias dit que Tyndare, père d'Hélène, qui fut enlevée & conduite à Troye par Pâris, ayant réſolu de venger cette injure, fit aſſembler tous ceux qui recherchoient ſa fille en mariage, immola un cheval en leur préſence, & leur fit prêter ſerment ſur la victime même, déjà miſe en pièces, qu'ils vengeroient Hélène, & quiconque auroit l'avantage de l'épouſer, s'il arrivoit jamais que l'un ou l'autre fut outragé. Après leur avoir impoſé cette obligation, il enterra les membres de la victime dans un lieu près de Sparte, appelé, à cauſe de cela la *Sépulture du cheval.* D'autres prétendent que la fête que les Romains célébroient le douze Décembre

au champ de Mars, comme je l'ai dit plus haut, se faisoit le douze Octobre & qu'on donnoit au cheval destiné à cette cérémonie, le nom d'Octobre ; ce qui occasionna un jour une grande querelle à Rome au sujet de la tête de ce cheval, que les uns vouloient avoir au capitole, & les autres à une tour appelée *Manilia.* Suivant Festus, les Lacédémoniens sacrifioient de même sur le mont Taygete, un cheval, qu'ils réduisoient ensuite en cendres, afin qu'elles fussent dispersées de là par le vent dans toute l'étendue de leur pays ; & Pausanias dit que les Macédoniens immoloient, sur la même montagne, un cheval au soleil, imitant en cela les Perses. Xénophon assure la même chose, en disant qu'ils firent présent à Curion d'un cheval pour le sacrifier au soleil, suivant l'usage des Perses. Il ajoute que les Sarmates élevoient des chevaux pour servir de victimes dans leurs sacrifices, & pour se nourrir. Le peuple de Salente tuoit des chevaux & les brûloit en l'honneur de Jupiter. Les habitans de l'isle de Rhodes offroient au soleil un char avec quatre beaux chevaux, qu'ils chassoient dans la mer pour être engloutis par les flots, à cause qu'ils s'imaginoient que le soleil fait le tour du monde avec un pareil équipage. On lit dans les Héroïques de Philostrate, que pour obtenir la victoire sur ses ennemis, il falloit sacrifier au soleil un poulain blanc qui n'avoit jamais connu le mors, ni l'éperon, & cela par le conseil de Palamedes, afin de rendre le courage aux Grecs, qui, au siége de Troie, furent frappés de peur & d'épouvante à la vue d'une éclipse soudaine du soleil.

Origenes rapporte que le sacrifice d'un taureau que les

anciens Hébreux faisoient, suivant la loi de Moïse, devant le Tabernacle du Seigneur, servoit à donner à entendre qu'il faut dompter la vanité & l'orgueil; ainsi qu'ils enseignoient, par le sacrifice d'un veau, qu'on doit vaincre la foiblesse de la chair.

Les Béotiens avoient la coutume d'immoler à Neptune un taureau auquel ils donnoient le nom de *Mucytes*, c'est-à-dire, le *Mugissant*, à cause que son cri a quelque rapport avec le bruit que fait la mer agitée. Ce taureau devoit être noir, pour indiquer par-là la noire profondeur des eaux; de sorte qu'il y a des écrivains qui pensent que les Latins ont donné à l'aigle le nom d'*aquila* venant du mot *aqua*, à cause de sa couleur brune & noirâtre. C'est aussi pour cette raison que les dieux de la mer sont généralement représentés d'un coloris brun, avec des cheveux & des draperies bleuâtres, une poitrine & des épaules larges & fort charnues, à peu près comme les taureaux. Pour ce qui est des combats des taureaux qui étoient anciennement en usage chez les Romains; ils n'étoient pas institués en l'honneur de Neptune, mais en celui des dieux infernaux, afin d'appaiser leur colère, lorsque, sous Tarquin-le-Superbe, Rome fut affligée d'une contagion horrible, par laquelle il périt un grand nombre de femmes enceintes; ce que le peuple attribua à l'imprudence qu'on avoit eu de manger de la chair de taureaux noirs.

Aux fêtes que les censeurs Romains avoient coutume de célébrer tous les cinq ans pour leur purification, & qui portoient le nom de *Solitaurilia*, on immoloit un porc, une brebis & un taureau.

Le ſacrifice d'un taureau étoit ordinairement le ſigne de quelque victoire remportée ſur l'ennemi, ſur-tout parmi les Romains ; voilà ce qui a fait dire à Juvénal : « On conduiſit au capitole un grand bœuf noir, marqué » avec de la craie ». Il faut remarquer ici que l'uſage des Lacédémoniens, dans ces ſortes de ſacrifices, différoient de celui des Romains, en ce que les derniers ſacrifioient un bœuf, lorſqu'ils avoient vaincu & défait l'ennemi avec effuſion de ſang, & une brebis lorſqu'il n'y avoit pas eu de ſang de répandu ; tandis que les Lacédémoniens, au contraire, immoloient un bœuf quand ils remportoient l'avantage, ſans qu'il en eût coûté la vie à quelqu'un, & un coq, lorſque c'étoit en plein champ & les armes à la main qu'ils avoient obtenu la victoire ; donnant à connoître par-là qu'ils préféroient les entrepriſes conduites par la raiſon & la prudence à celles qu'on n'exécutoit que par la compulſion & par la force.

L'hiſtoire nous apprend auſſi que dans les premiers tems, particulièrement parmi les Romains, le bœuf étoit en telle eſtime, qu'on puniſſoit de mort celui qui tuoit un de ces animaux, de même que s'il avoit ôté la vie à un citoyen. Voilà pourquoi Erichtée, régnant à Athènes, ordonna que le prêtre qui, à la fête annuelle, immoloit le bœuf qu'on y offroit en ſacrifice, quitteroit le territoire d'Athènes auſſi-tôt que la cérémonie ſeroit finie, & après qu'il auroit poſé la hache contre le pied de l'autel.

Les Theſſaliens reçurent ordre de l'oracle d'Apollon à Dodone, de faire tous les ans des ſacrifices ſur le tombeau d'Achille, & de prendre tout ce qui étoit né-

ceſſaire pour cela dans leur pays ; ſavoir, deux taureaux apprivoiſés, l'un noir & l'autre blanc ; le bois ſur le mont Pélion, le feu de la Theſſalie, & de la farine avec de l'eau puiſée dans le fleuve Sperchius. Ils y ajoutèrent en outre, des couronnes & des feſtons de verdure entremêlée d'amaranthes, afin que, dans le cas que les vaiſſeaux qui devoient apporter les choſes deſtinées pour cette cérémonie fuſſent retenus par des vents contraires, ils ne manquaſſent du moins pas de ces herbes & de ces fleurs, qui ne ſe fanent jamais, pour en orner le tombeau.

Apollodore & Athenée rapportent qu'Hercule mangeoit quelquefois un bœuf entier à un ſeul repas ; voilà pourquoi les anciens lui ont dédié un oiſeau de mer appelé en Grec Λάρος, & auquel nous donnons le nom de mouette & de goéland ; à cauſe, dit Suidas, que cet oiſeau eſt extrêment gourmand. Cette voracité d'Hercule fit même inſtituer des fêtes, pendant leſquelles il n'étoit permis de ſe ſervir que de juremens & d'imprécations. Voici comment Lactance & Apollodore racontent le fait : Hercule traverſant un jour, avec quelques-uns de ſes compagnons, l'Iſle de Rhodes, & ſe trouvant tourmenté de la faim, il rencontra un payſan qui labouroit ſon champ avec une charrue attelée de deux bœufs, dont Hercule demanda à en acheter un pour ſatisfaire ſon appétit ; ce que le payſan ayant refuſé, Hercule enleva les deux bœufs par force, & les mangea avec ſes compagnons. Le payſan fâché & tranſporté, pour ainſi dire, hors de lui-même de colère, ne ceſſa point, pendant ce repas, de charger d'injures & d'imprécations Hercule, qui ne fit qu'en rire, & ſe moqua du payſan, en lui diſant qu'il

n'avoit jamais mangé de meilleure viande, ni de plus grand appétit. Voilà la raiſon pourquoi les habitans de l'iſle de Rhodes avoit érigé à Hercule, après qu'il eut été déifié, un autel ſur lequel étoient répréſentés deux bœufs ſous le joug, & qu'ils lui ſacrifioient, à un certain tems de l'année, une paire de bœufs, en faiſant un grand bruit, & en prononcant mille malédictions & ſermens, pour plaire à ce dieu, en lui rappelant la mémoire de ſon aventure avec le payſan.

Je dois encore parler ici d'un autre ſacrifice en l'honneur & à la mémoire d'Hercule, qui n'eſt pas moins ſingulier que ridicule. Les Béotiens, au rapport de Suidas, conduiſant un jour un bœuf pour l'immoler, cet animal ſe détacha & s'enfuit. Le peuple pour ne pas laiſſer paſſer le tems du ſacrifice, mirent une pomme ſur quatre petits bâtons avec deux autres plus petits en haut, pour repréſenter ainſi les quatre jambes & les deux cornes du bœuf, & offrirent avec une grande pompe ce ſimulacre à Hercule. D'autres attribuent cette offrande d'une pomme, au lieu d'un bœuf, aux Athéniens ; & Pollux aſſure qu'elle a été long-tems en uſage chez les Thébains. Mais Pauſanias dit, que le pommier étant quelquefois reçu par les dieux comme une offrande agréable, le peuple de la Béotie offrit à Hercule, au lieu d'un bœuf qui s'étoit échappé, un arbre de cette eſpèce, auquel il n'y avoit que quatre branches, ce qui a donné lieu à la coutume de conſacrer le pommier à ce dieu. Et Apollodore prétend, d'après Zénodote, que les Béotiens offroient cet arbre au lieu de beliers & de brebis.

Ce ſacrifice d'un bœuf pour implorer le ſecours &

les bienfaits des dieux, me rappele ici que, ſuivant Lucien, dans ſon Toxaris, les anciens Scythes, dont le pays eſt aujourd'hui occupé par les Tartares, avoient une coutume ſingulière que voici. Lorſque quelqu'un étoit offenſé, & qu'il n'avoit pas le moyen de ſe venger, il faiſoit rôtir un bœuf, puis le mettoit en pièces & s'aſſeyoit ſur la peau au milieu de toutes ces viandes les mains liées derrière le dos comme un priſonnier. Alors tous ceux qui paſſoient par-là & qui vouloient le ſecourir, en prennoient un morceau & juroient de lui amener plus ou moins d'aſſiſtance, ſelon leurs moyens; & en diſant cela, ils mettoient le pied droit ſur la peau du bœuf, pour confirmer leur promeſſe. Cette coutume ſubſiſte encore de nos jours chez les Circaſſiens, qui habitent entre le Tanaïs & le Phaſe, & qui regardent cette promeſſe comme inviolable & ſacrée.

Les Athéniens placèrent l'image du bœuf ſur leur monnoie appelée *Didrachma*, en ſigne de leur reconnoiſſance pour les ſervices que rend cet animal. Auſſi lit-on dans pluſieurs écrivains que c'étoit l'uſage, dans ces anciens tems, de ſe ſervir de la valeur du bœuf pour fixer le prix des denrées; ainſi qu'Homère le dit, entr'autres, dans le ſecond livre de ſon Iliade, en parlant de l'égide de Minerve, « de » laquelle pendoient cent rangs de franges d'or merveilleu- » ſement travaillées, & chacune du prix de cent bœufs; » c'eſt-à-dire, de cent pièces d'or, qui d'un côté portoient l'empreinte du bœuf, & de l'autre la tête du prince, ou de celui qui gouvernoit.

Suivant Pindare les Hyperboréens ſe ſervoient d'ânes pour leurs hétacombes ou grands ſacrifices à Apollon; voilà pourquoi le poëte Callimaque dit qu'Apollon prennoit plaiſir à ſe voir immoler un âne gras. Mais

Mais les Egyptiens avoient pris l'âne en averſion, non-ſeulement à cauſe de ſa ſtupidité & de ſa pareſſe, mais encore à cauſe de ſa vilaine peau tachetée de brun & de gris; de ſorte qu'ils regardoient cet animal comme indigne d'être offert aux dieux, & le traitoient avec le plus grand mépris, en l'accablant d'invectives & de coups; & lorſqu'en le pourſuivant ainſi, ils le voyoient ſur quelque éminence aſſez grande à leur gré, ils le faiſoient rouler du haut en bas, ce qui a donné lieu au proverbe : *l'âne d'Egypte*, pour déſigner un homme vil & mépriſable.

Les Egyptiens n'étoient pas le ſeul peuple de l'antiquité qui montroit du reſpect pour le porc; & il y en a même eu qui ont placé cet animal au rang de leurs divinités. Les habitans de Candie, entr'autres, tenoient le porc pour ſacré, dans l'idée que Jupiter en venant au monde fut allaité par une truie, qui, par ſes grognemens étouffa les cris de l'enfant; quoique d'autres attribuent ce ſervice à la chèvre Amalthée.

Les anciens rois d'Italie avoient coutume d'immoler un porc à la cérémonie de leur mariage; & les principaux du pays apportoient à l'autel un porc, lorſqu'ils ſe marioient, ſuivant l'uſage des anciens Toſcans; ce qui ſe pratiquoit auſſi aſſez généralement chez les Grecs & chez les Latins.

Ceux d'Argos célèbroient les fêtes appelées Hyſteries, en offrant un porc à Vénus, ainſi que Callimaque le rapporte fort au long; & ceux de Sicyonne avoient la même coutume, comme nous l'apprend Ariſtophane.

On ſacrifioit auſſi une truie à la déeſſe Maja, (par laquelle

il faut entendre la terre, ainſi appelée, ſuivant C. Labeo, pour ſignifier ſa grandeur) à cauſe que le porc fait de grands dégàts aux bleds, & qu'il aime beaucoup à fouiller la terre avec ſon groin; car on offroit également les animaux aux dieux pour l'averſion qu'ils pouvoient en avoir, & pour l'affection qui leur portoient. C'eſt pour cette même raiſon, diſent les poëtes, qu'on immoloit le porc en l'honneur de Cerès. Veranius rapporte qu'on immoloit aux funérailles une truie à Cerès, pour ſervir de ſacrifice expiatoire à la famille.

Lorſqu'après la guerre on faiſoit un traité de paix, ou qu'il y avoit une amniſtie, on offroit de même en ſacrifice un porc, ainſi que Virgile ſemble le donner à entendre, lorſqu'il dit: « Il fit la paix, en immolant une » truie »; quoique Quintilien & Servius prétendent que par une truie, Virgile entend ici un porc; puiſque c'étoit le mâle & non la femelle dont on ſe ſervoit pour ces offrandes. Suétone, dans la vie de Claude, dit: « Il fit une alliance avec les princes, pendant qu'on immoloit une » truie »; mais ſuivant Tite-Live, c'eſt un porc qu'on offrit en ſacrifice dans cette occaſion.

Suivant la loi de Moïſe, les rois & les princes devoient offrir un bouc en expiation de leurs péchés; & ceux qui occupoient quelque charge publique ſe ſervoient pour cela d'une chèvre ou d'un agneau. L'Écriture ſainte dit auſſi qu'Aaron reçut l'ordre de ſacrifier pour lui-même & pour ſa famille entière un veau, dans l'état de juſtice & d'innocence; & un bouc quand il devoit expier ſes péchés. Et Héſychius, évêque de Jéruſalem, prouve qu'il étoit permis au grand-prêtre, après avoir fait

le ſacrifice d'un bouc, d'entrer dans le ſanctuaire, vêtu entièrement en blanc; pour donner à comprendre que venant de ſe réconcilier avec Dieu, il étoit pur de corps & d'ame, & par conſéquent digne d'entrer dans un lieu auſſi ſaint.

Suivant la fable, ce fut Hercule qui le premier dompta le bouc, voulant faire entendre par-là qu'il ſut amortir les deſirs de la chair. Il fut auſſi le premier qui ſacrifia, faute d'autre victime, une chèvre à Junon, en reconnoiſſance de ce que, dans ſon combat contre Hippocoon & contre ſes enfans, elle ne l'avoit point traverſé, comme il s'attendoit qu'elle feroit, & comme elle avoit fait dans toutes ſes autres entrepriſes; coutume qui, ſuivant Pauſanias, Livre III, s'eſt perpétuée à Lacédemone, où l'on ſacrifioit une chèvre à Junon *Egophage*, c'eſt-à-dire, *qui mange de la chair de chèvre*. Les Lacédémoniens offroient de même à Diane *Carythalienne (des champs)* de la chair de chèvre ſeulement & point d'autre. Auſſi Xénophon raconte-t-il, dans ſa *Retraite de dix mille*, que lorſque les Perſes vinrent pour raſer Athènes, les Athéniens promirent à Diane de lui immoler autant de chèvres qu'ils tueroient d'ennemis, dans le cas qu'ils remportaſſent la victoire; & ces animaux venant à leur manquer pour la multitude des ſacrifices, ils lui en immolèrent dans la ſuite cinq cens tous les ans, comme pour intérêt de leur promeſſe.

Les poëtes nous apprennent auſſi qu'on ſacrifioit le bouc à Bacchus comme protecteur de la vigne, à qui cet animal eſt fort nuiſible; & voilà pourquoi l'on établit, en l'honneur de ce dieu, les fêtes appelées *Aſcolii*, où l'on

ſautoit en cadence ſur des outres remplies de vent & enduites d'huile.

Les dames Romaines qui accouchoient de jumeaux, ſacrifioient anciennement à Junon certaines brebis attachées, ſuivant Bebius Macer, entre deux paires d'agneaux de chaque côté; & ceux de Sicyonne avoient la coutume d'offrir à leurs dieux des brebis graſſes, auxquelles ils donnoient le nom d'Euménides, pour la proſpérité & la conſervation de leurs familles. Ils immoloient auſſi à Hercule, comme dieu des richeſſes & de l'abondance, une brebis attachée à quatre pieux, au lieu d'un bœuf qui s'étoit échappé lorſqu'on le conduiſoit à l'autel; c'eſt pourquoi on lui donnoit le nom de *Melius*, c'eſt-à-dire, berger. Mais j'en ai dit aſſez plus haut ſur ce ridicule ſacrifice.

En parcourant l'ancienne hiſtoire des Grecs & des Romains, on trouve que les premiers ont ſacrifié des chiens à la déeſſe Genetia, & les ſeconds à Proſerpine. Dans les fêtes Lupercales, en l'honneur du dieu Pan, on offroit de même des chiens en ſacrifice, à cauſe de l'inimitié naturelle qui regne entre ces animaux & les loups. D'autres croient que cela ſe faiſoit en l'honneur de Romulus qui fut allaité par une louve. Il y en a auſſi qui penſent que ces fêtes ont été inſtituées par Evandre. Le peuple d'Argos immoloit des chiens à la déeſſe Cyonia, à qui l'on attribuoit le pouvoir de faire accoucher heureuſement & promptement les femmes qui l'invoquoient. Les Lacédémoiens avoient conſacré le chien à Mars, à cauſe de ſon courage & de ſon ardeur à attaquer les animaux ſauvages; & les jeunes gens de Sparte étoient

dans l'uſage de ſacrifier un petit chien à Mars, avant que de commencer leurs exercices guerriers. Chez les Romains, les Augures immoloient auſſi ſouvent une chienne rouſſe devant une porte de la ville de Rome, qui de-là a reçu le nom de *Catularia*, pour que les chaleurs de la canicule aux mois de Juillet & d'Août, ne nuiſiſſent pas aux biens de la terre.

Les habitans de Méthane ou Méthone, dans le pays de Trézene, en Grece, avoient coutume de ſacrifier tous les ans un coq, pour empêcher que leurs vignes ne fuſſent endommagées par le vent d'Afrique, qui vient du golfe Saronique, & auquel les Italiens donnent le nom de *Scirocco*, qui brûle tous les bourgeons & détruit l'eſpérance de l'année. Deux hommes, dit Pauſanias, Livre II, prennent un coq de plumage blanc &, le tirant chacun par une aîle, le déchirent en deux; enſuite il courent tout autour des vignes avec cette moitié de coq à la main; puis ſe rendant enſemble au même lieu d'où ils ſont partis, ils enterrent le coq, & croient par-là garantir leurs vignes.

Les Romains étoient dans l'uſage d'offrir tous les ans des poules à Eſculape, comme au dieu qui préſide à la ſanté des hommes.

Les peuples de la Béotie avoient conſacré le renard, à cauſe de ſa voracité, à Hercule, qu'ils regardoient comme un grand mangeur. Et ſuivant Zénodote les Phéniciens offroient une caille à ce dieu, parce que cet animal lui conſerva une fois la vie.

Le peuple de Cyrène attribuoit de grandes connoiſſances dans l'agriculture à Saturne; & ſe préſentoit

devant sa statue, pendant le sacrifice, la tête ceinte d'une couronne de figues fraîches.

Les Egyptiens offroient, le dix-neuvième jour du premier mois de chaque année, du miel & des figues en l'honneur de Mercure, en faisant un grand bruit, & en criant : « O que la vérité est agréable & douce ! »

Les anciens Gaulois adoroient Hercule comme le dieu de la prudence, ainsi que de l'éloquence, suivant Lucien ; c'est pourquoi ils lui offroient du miel & des figues, que les Egyptiens présentoient à Mercure. De plus, tous ceux qui assistoient à l'offrande tenoient une branche de figuier à la main, & avoient, aussi bien que les prêtres, la tête ceinte d'une couronne de feuilles de peuplier, dont Evandre se couvrit de même le front, suivant Virgile, qui appele cet arbre, l'arbre d'Hercule. Et Macrobe dit que les sacrifices à Saturne & à Hercule se faisoient avec la tête nue ; tandis que les prêtres avoient la tête couverte pendant le culte qu'on rendoit aux autres dieux.

Les Romains offroient à la déesse Carna, à qui ils attribuoient l'entretien des esprits vitaux dans le corps humain, du lard & la verdure des féves, qui servent à rendre l'homme fort & robuste. Et l'on sait que le premier jour du mois de Juin étoit appelé par les Romains, *Fabariæ calendæ*, (*calendes des féves*,) fête qui fut instituée par Junius Brutus, de qui ce mois a retenu son nom.

Festus Pompeius rapporte que les Romains offroient tous les ans à Vulcain une espèce de poisson pour les ames des hommes, à cause que les anciens philosophes regardoient le poisson comme la figure emblêmatique de

l'ame, & parce que le poiſſon, dit Philon, eſt composé d'un élément pur, & que c'eſt la première eſpèce de créatures vivantes que Dieu a créés.

Suivant Vincent Cartari, les Romains rendoient encore un autre hommage à Vulcain, qui conſiſtoit à raſſembler, après quelque victoire, tous les boucliers & les autres armes pris ſur les ennemis, & d'en former une pile, pour les réduire enſuite en cendres en l'honneur de ce dieu. Cette coutume, dit Servius, dût ſon origine à ce que Tarquinius Priſcus ayant vaincu les Sabins, brûla toutes leurs armes, qu'il offrit à Vulcain; ſacrifice qu'Evandre fit auſſi, ſuivant Virgile, lorſqu'étant jeune encore, il remporta une victoire à Préneſte.

Les Egyptiens offroient des pains & des pommes à Iſis. Les Siciliens des glands & de la farine à Cérès. L'offrande aux nymphes des eaux & des champs conſiſtoit en lys blancs, pour donner à entendre leur pureté & chaſteté.

Sérapis, que les Egyptiens regardoient comme le dieu des richeſſes ou des productions de la terre, à cauſe qu'il leur avoit enſeigné l'agriculture, étoit repréſenté avec une corbeille remplie de fruits ſur la tête; & tout ce qu'ils offroient à ce dieu, ſoit viandes, pain, fruits ou fleurs, lui étoit préſenté dans des paniers.

On ſait qu'il y avoit une eſpèce de vaſe ou de cruche conſacré à Oſiris, non-ſeulement à cauſe qu'il étoit regardé comme l'inventeur du vin, mais comme préſidant auſſi à toute eſpèce d'humidité; voilà pourquoi on lui avoit donné les noms d'Océan, d'Iſis & de Thétis. C'étoit la coutume de porter en cérémonie, à ſa fête, une certaine grande cruche, pour laquelle les Egyptiens

avoient beaucoup de vénération, & devant laquelle ils ſe mettoient à genoux dans le temple, en élevant les mains vers le ciel, pour remercier Iſis des bienfaits qu'il avoit répandus ſur les hommes; car ils regardoient l'humidité comme le principe de toutes les choſes créées.

Dans un certain endroit de la Grece on adoroit Myngrus, le dieu des mouches. On croyoit qu'en faiſant des offrandes à cette divinité, toutes les mouches étoient obligées d'abandonner le pays. Les peuples de Cyrène, dans la Lybie, avoient de même leur dieu des mouches, appelé Achor, auquel ils faiſoient des offrandes pour faire ceſſer la peſte, laquelle y étoit ſouvent occaſionnée par une quantité prodigieuſe de ces inſectes.

Il paroît que dans les premiers tems on offroit du vin rouge au lieu de ſang, car on lit dans le ſecond livre du Deutéronome: « Et tu boiras le pur ſang de la vigne »; & David dit dans ſes pſeaumes: « ils ont bu le ſang de » la vigne ». Les prêtres Egyptiens, parmi leſquels on comptoit des rois, s'abſtenoient de boire du vin, & ne s'en ſervoient que pour leurs ſacrifices; non pour faire une offrande agréable au ciel, mais ſeulement pour repréſenter par-là le châtiment que méritent ceux qui offenſent les dieux, & leur ſang qu'il faudroit répandre pour ſervir d'expiation de leurs crimes, croyant ſe rendre, par ce moyen, les dieux propices; car les Egyptiens étoient dans la ferme perſuaſion que la vigne avoit été produite par le ſang des géans, lorſqu'ils furent punis par les dieux pour avoir voulu eſcalader le ciel; & que c'eſt de ce ſang répandu ſur la terre, que ſont nées toutes les folies & toutes les extravagances auxquelles l'homme ſe livre. Ils

regardoient

regardoient auſſi le preſſoir comme un emblême de l'adverſité, de la perſécution, de l'oppreſſion, &c.

Chez les Romains on célébroit les fêtes de Mercure avec du lait ſeulement, pour ſignifier la douceur de l'éloquence. Ces offrandes ſe faiſoient à Rome, dans une rue appelée *Sobra*, à cauſe que le vin trouble les ſens, fait balbutier la langue, révéler les ſecrets, & rend l'homme incapable de traiter d'affaires graves, & qui demandent de la diſcrétion.

Au reſte, on ne ſe contentoit pas d'immoler des victimes en l'honneur des dieux, mais on leur offroit auſſi des couronnes & des feſtons de fleurs, & l'on célébroit leurs fêtes au ſon de pluſieurs inſtrumens.

Je remarquerai, pour terminer ce chapitre, que pluſieurs peuples de l'antiquité étoient dans l'uſage de faire ſur l'âtre de l'autel un cercle avec le ſang de la victime, qu'on recevoit pour cela avec une grande attention & beaucoup de reſpect, dans un vaſe deſtiné à cet uſage. Cette cérémonie portoit un nom qui ſignifie *rendre parfait*; parce qu'on regardoit le cercle comme la plus parfaite de toutes les figures.



CHAPITRE XIX.

Des habits sacerdotaux, des vases sacrés & autres ustensiles dont on se servoit pour les sacrifices.

AFIN de rendre le chapitre précédent plus utile, je pense qu'il est nécessaire de dire quelque chose ici des habits sacerdotaux, des vases sacrés & autres ustensiles dont on se servoit anciennement pour les sacrifices & les offrandes; détails qui pourront être utiles aux artistes à qui leurs travaux ne permettent pas toujours de faire les recherches nécessaires pour s'en instruire.

Lorsque les prêtres Egyptiens adressoient leurs prières au ciel, pour expier les fautes du peuple & détourner la colère des dieux, ils étoient vêtus en noir, pour signifier que les mortels, nés de la terre bienfaisante, invoquoient & supplioient l'Etre invisible; à cause du rapport que le noir a avec la terre.

On sait que cette coutume de s'habiller en noir dans le tems de douleur & d'humiliation subsiste encore parmi les principaux peuples de l'Europe; à quoi l'on peut rapporter ces paroles du Lévitique: « Si ses vêtemens ne » sont pas noirs »; c'est-à-dire s'il n'a pas un véritable repentir de ses fautes.

On se servoit aussi du noir pour porter le deuil; voilà pourquoi Varron donne à ceux qui sont en deuil le nom d'*Antracini*, c'est-à-dire, noirs comme un charbon.

Le peuple d'Arcadie ſe ſervoit de même de vêtemens noirs pour adorer Cérès, déeſſe qui préſide aux productions de la terre. Les prêtres du dieu Falacer, qu'on prétendoit veiller aux arbres fruitiers, portoient communément un bonnet noir ; & quand ils rempliſſoient les cérémonies de leur culte, ils étoient entièrement vêtus de cette couleur, qui étoit auſſi conſacrée à Pluton, & dont ſes prêtres étoient habillés ; à cauſe qu'ils prétendoient que le noir étoit la couleur qui convenoit le mieux aux dieux infernaux & ſouterrains.

Hérodote dit qu'il n'étoit pas permis aux Egyptiens d'entrer avec des habits de laine dans les temples ; ainſi qu'il étoit défendu, comme une choſe profane, à ceux qui étoient initiés dans leurs myſtères, de ſe faire enſevelir avec de ſemblables vêtemens. Ils ſe ſervoient pour cela de la toile de lin ; ce qui a fait dire à Tertulien, en parlant de Jeſus-Chriſt : « Quand il eſt habillé de lin » blanc, c'eſt le même vêtement que celui d'Oſiris ». Et Plutarque penſe, dans ſon Traité d'Iſis & d'Oſiris, que les prêtres ſont vêtus de lin blanc, pour donner à connoître que ce ſont les choſes pures & ſans taches qui conviennent le mieux à la nature des dieux ; dont il n'eſt pas permis, ſuivant Platon, d'adorer la majeſté ſacrée & immaculée, avec des choſes impures & ſouillées. Et comme la toile de lin eſt l'étoffe la plus propre & qui eſt la plus facile à nétoyer, on a penſé que c'étoit celle qui convenoit le mieux à la dignité & à la pureté du Sacerdoce. En effet, les mages des anciens Perſes prétendoient que Dieu même aimoit les vêtemens blancs, idée qui paroît être priſe de Salomon, qui dit : « Que vos vêtemens ſoient

» toujours blancs » ; par où il veut faire entendre que notre ame doit être pure & notre conduite ſans tache.

L'habit ſacerdotal, appelé *poderis*, du mot grec *podes*, qui veut dire pieds, étoit de lin blanc, fort ſerré autour du corps, & deſcendoit juſqu'aux talons, comme il eſt dit dans l'Exode 39 : « Ils faiſoient leurs vêtemens de » lin blanc, & leur tunique, appelée *hypoditis*, étoit » tout-à-fait couleur d'hyacinthe. »

Les ſacrificateurs portoient auſſi ſous leurs habits une eſpèce de caleçon de lin retors blanc fort fin, qui leur ſerroit les reins ; & il leur étoit de plus ordonné par la loi de ſe ſerrer le corps d'une ceinture de lin fin, brodée en pourpre, en écarlate & en hyacinte, Apollonius de Tyane, avoit de même adopté cette eſpèce de vêtement, parce qu'elle s'accorde mieux avec la pureté, que les autres étoffes de laine graſſe & mal-propre.

Quant à la chauſſure des prêtres Egyptiens, il ne leur étoit pas permis de porter d'autres ſouliers que ceux faits d'écorce d'arbre, tant ils étoient attentifs à éviter tout ce qui avoit la moindre apparence d'impureté & de malpropreté. Il étoit de même défendu, comme un crime abominable, aux prêtreſſes Romaines, appellées Flaminices, de porter des ſouliers faits de cuir d'animaux morts naturellement, quoiqu'il leur fut permis d'en avoir de la peau de ceux qui avoient été offerts en ſacrifice. Jeſus-Chriſt lui-même a défendu à ſes diſciples de porter des ſouliers, pour leur donner à entendre qu'en allant annoncer la vie éternelle, ils devoient renoncer à tout ce qui eſt périſſable. Dans le tems que Moïſe quitta la ſervitude d'Egypte, il portoit des ſouliers de cuir ; mais lorſque dans la ſuite il

eut acquis de la force & de la vertu, & qu'il fut en état de se rendre au mont Sinaï, pour y servir le Seigneur, Dieu lui commanda de quitter ses souliers, à cause de la sainteté du lieu.

Les prêtres Egyptiens ornoient leurs têtes de plumes d'épervier, croyant rendre par-là hommage à cet oiseau, pour avoir porté anciennement, à ce qu'ils prétendoient, aux prêtres de Thebes, en Egypte, un livre écrit en lettres rouges, qui enseignoit la manière dont il faut honorer les dieux, & plusieurs des principales cérémonies à observer dans leur culte ; voilà pourquoi les poëtes Latins donnoient, suivant Martial, à ces prêtres le nom de hupés ou porte-crêtes.

Il seroit superflu de nous arrêter à décrire ici tous les autres vêtemens & ornemens des prêtres, tels que la mitre, la thiare, l'éphod, &c., dont plusieurs écrivains ont parlé fort au long, & entr'autres Goerée dans ses *Antiquités Judaïques* ; je me contenterai donc de faire quelques remarques sur ceux des anciens Romains, après avoir dit auparavant quelque chose de la chevelure des prêtres.

C'étoit anciennement une grande ignominie d'avoir les cheveux coupés, & c'est-là sans doute la raison pourquoi Moïse avoit défendu aux prêtres de se faire toucher les cheveux & la barbe avec un rasoir, mais de les couper seulement avec des ciseaux ; afin de mettre une distinction entr'eux & les prêtres d'Egypte, qui, après la mort d'Apis, le déifièrent & l'adorèrent, en se faisant raser pour cela, non-seulement la tête, mais tout le corps, afin d'être dans un plus grand état de pureté. Beda prétend, dans son *Histoire de l'Eglise*, qu'en se faisant ainsi

raſer la tête, on donnoit à entendre qu'il falloit renoncer aux vanités & biens ſuperflus de ce monde, qui eſt un des vœux que font encore les prêtres en entrant dans les ordres. C'eſt auſſi dans ce ſens que parle ſaint Jérôme, quand il dit, que de même que le prêtre ſe fait raſer la tête, il doit ſe défaire des biens inutiles & des deſirs terreſtres; & que par le peu de cheveux qu'on lui laiſſe, il faut entendre qu'il doit ſe contenter d'une légère nourriture pour l'entretien de ſon corps. Il y en a cependant qui prétendent que cette loi de couper les cheveux pour entrer dans le ſacerdoce, doit ſon origine à la coutume idolâtre des Payens, d'offrir leurs cheveux & ceux de leurs enfans à leurs dieux. D'ailleurs pluſieurs conciles ont ordonné aux prêtres de laiſſer croître leurs cheveux & leur barbe, à l'exemple des Nazaréens, en leur permettant ſeulement de les couper avec des ciſeaux lorſqu'ils étoient trop longs, ſans ſe ſervir jamais du raſoir pour cet uſage.

Voyons maintenant ce qui nous reſte à dire de la dignité, ainſi que des vêtemens & des ornemens des prêtres de l'ancienne Rome.

Numa Pompilius, ſecond roi de Rome, & qui, en même tems, exerçoit le ſouverain pontificat, ne pouvant plus ſuffire ſeul au gouvernement de l'état & aux devoirs du ſacerdoce, nomma pour l'aider trois prêtres appelés Flamines: le premier, en l'honneur de Jupiter Capitolin; le ſecond de Mars, & le troiſième de Romulus Quirinus. Leurs vêtemens reſſembloient aſſez à ceux avec leſquels les moines catholiques font aujourd'hui l'office dans l'égliſe. Leur tête étoit couverte d'un grand bonnet blanc tout rond, ſurmonté d'une branche d'olivier, au bout

de laquelle il y avoit une houpe de laine, qui devoit être d'une brebis offerte en ſacrifice ; ce chapeau étoit appelé *Albogalerus.*

Dans la ſuite, il nomma encore douze autres prêtres ſous le nom de Saliens, en l'honneur de Mars le Victorieux, le Protecteur, le Vengeur, & le Pacificateur, qui étoient vêtus de longs habits, avec un pectoral de cuivre, enrichi d'or, d'argent & de pierres précieuſes. Le culte religieux s'étant augmenté & étendu conſidérablement parmi les Romains, & le nombre des dieux allant au-delà de trente mille, Numa augmenta auſſi le nombre des prêtres. Il créa un *Pater Patratus*, (Pere Patrat) un *Fecialis* ou héraut d'armes, qui ſervoient l'un & l'autre à déclarer la guerre ; des *Epulones*, qui avoient ſoin des repas qui ſe faiſoient & qu'on offroit aux dieux dans les ſacrifices publics ; & des *Augures* ou devins qui prédiſoient l'avenir par le vol & par le chant des oiſeaux : le pouvoir de ces derniers étoit ſi grand, que le peuple ne pouvoit rien faire ſans leur approbation. Tous ces miniſtres des autels avoient leur coſtume particulier, excepté le tems des ſacrifices, qu'ils étoient tous vêtus de la même manière ; ſavoir, d'une robe de lin blanc fort ample, qui leur deſcendoit juſqu'aux talons, & raſſemblée autour du corps par une ceinture avec une boucle. Cette robe étoit appelée *Gabina.*

Et comme l'eſſence de la fidélité eſt de garder le ſecret, c'eſt-à-dire que les choſes qu'on nous confie doivent reſter intactes, cachées, pures & inviolables, Numa Pompilius ordonna que le grand-prêtre auroit la main droite couverte d'un voile blanc, pendant qu'il faiſoit l'offrande à la fidélité, ainſi que le rapporte Tertulien ; pour donner

à entendre qu'il faut que la bonne-foi soit simple & franche, & qu'elle est consacrée à la main droite, qui doit la maintenir avec célérité & vigueur. Virgile fait de même comprendre que le maintien de la bonne-foi est indiquée par la main droite, comme un gage d'assurance ; voilà pourquoi ce poëte fait dire à Didon, dans le quatrième livre de l'Enéïde : « Hélas ! voilà donc le prix de ma » main & de ma foi ; voilà cet homme pieux, qui, à » ce qu'on dit, transporte avec lui les dieux de son pays ». Et dans le troisième livre on lit : « Anchise sans attendre » sa réponse tend la main droite au jeune Achéménide » comme un gage de l'amitié qu'il lui promet ». Et dans un autre endroit il fait dire par Amate à Latinus : « Qu'est devenue votre bonne-foi, votre tendresse pour » votre famille & la parole que vous avez donnée tant » de fois à Turnus, votre neveu ». Virgile dit aussi que la fidélité est blanche & grise, ce qui, suivant Servius, indique que la sincérité est plus commune chez les vieillards, déjà gris & blancs par l'âge, que chez la jeunesse. Et lorsqu'Horace se plaint de la corruption de son tems, il dit que la bonne foi, vêtue de blanc, est peu adorée ; & il ajoute que pendant le sacrifice qu'on lui faisoit, le grand-prêtre avoit non-seulement la main droite couverte d'un voile blanc, mais aussi la tête, &, pour ainsi dire, le corps entier ; pour faire entendre que l'esprit & la volonté doivent être purs & sans tache, pour accompagner toujours la bonne foi : voilà pourquoi l'Arioste remarque qu'on représentoit jadis la bonne-foi vêtue de blanc.

Pétrone dit que Numa Pompilius portoit sur la tête, comme une marque de sa dignité sacerdotale, une petite coiffe

coiffe blanche, pareille à celle dont se servoient les prêtres & les augures, lorsqu'ils présidoient aux cérémonies de leur culte, & comme en portoient les Flaminices & leurs domestiques.

Le bonnet servoit aussi, chez les anciens Romains, à indiquer la dignité sacerdotale; car le nom de Flamine dérive de *Pileus*, bonnet ou chapeau; comme si l'on vouloit dire *Pileamines*, quoique d'autres prétendent que cette dénomination vient de *Flammeum*, qui étoit un voile couleur de flamme. Fabius Pictor nous apprend aussi qu'il n'étoit pas permis aux Flamines de se montrer au peuple sans ce bonnet; mais que dans leurs maisons ils pouvoient le garder ou le quitter à volonté.

L'*Infula* étoit une espèce de mitre dont se couvroient les prêtres en faisant le sacrifice.

Les Vestales Romaines étoient vêtues, pour faire leurs offrandes aux dieux, d'une longue & ample robe de lin blanc très-fin, appelée *Suffibulum*, & leur tête étoit couverte d'une draperie blanche, par-dessus laquelle elles mettoient encore un voile de lin blanc, qui descendoit, en forme carrée, jusqu'au bas de leurs joues, & qui se trouvoit attaché, par une agraffe, dessous le menton.

Outre les vêtemens particuliers des prêtres, ils avoient aussi des vases & d'autres ustensiles destinés pour les sacrifices, dont je vais nommer les principaux.

Le *Præfericulum*, sorte de bassin de cuivre ouvert par en haut & sans anses, qui servoit pour les sacrifices.

La *Patina* (Patene) ou *Patera* (Patère) espèce de petite coupe ou tasse destinée à recevoir le sang des victimes.

L'*Achana*, autre petit vase, de la forme d'une tasse,

dans laquelle on recevoit le vin de l'offrande, coulant goutte à goutte.

L'*Acarra*, caſſolette dans laquelle on gardoit l'encens.

L'*Enclabris* étoit une table ſur laquelle on poſoit les choſes ſacrées, d'où les uſtenſiles du ſacrifice ont pris le nom d'*Enclabria*. C'étoit auſſi ſur cette table qu'on couchoit la victime qu'on venoit d'immoler, pour examiner ſes entrailles avec un couteau de fer; ce qui, ſuivant Pauſanias, ſe faiſoit de même aux ſacrifices chez les Grecs.

Le *Seceſpita* étoit une ſorte de couteau à long manche d'ivoire, dont le bout étoit garni d'or & d'argent, avec de petits clous de cuivre; il ſervoit à égorger la victime.

Les *Stroppii* étoient de petits bouquets de verveine, avec de petites branches d'olivier, de myrte & de laurier, qu'on regardoit comme un heureux préſage dans les ſacrifices. On s'en ſervoit auſſi pour les purifications, & on en faiſoit des couſſins pour les dieux.

L'*Aſpergillum* ou l'aſpergeoir fait de branches d'hyſope qu'on mettoit dans un vaſe de marbre appelé *Labrum*, contenant l'eau luſtrale, dont on aſpergeoit le peuple.

Les Romains avoient encore pluſieurs autres cérémonies religieuſes dont je ne parlerai pas ici, pour ne pas devenir trop prolixe; & je crois d'ailleurs que ce que je viens de dire ſuffit pour faire comprendre aux jeunes artiſtes combien il eſt important qu'ils étudient l'hiſtoire, afin de pouvoir ſuivre l'antiquité dans tous les détails que demande le ſujet qu'ils traitent, & mériter par-là les éloges des vrais connoiſſeurs.



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE X.

CHAPITRE PREMIER.

De la Sculpture en général.

AVANT de parler des qualités & des procédés de la ſculpture, je ferai quelques remarques ſur l'ancienneté de cet art.

Dédale, architecte auſſi célèbre qu'habile ſtatuaire, étoit d'extraction royale; & Cadmus, qui jeta les pre-

miers fondemens de la ville de Troye, étoit fils de roi. Or comme ces arts doivent auſſi leur origine aux Grecs, ainſi que cela paroît inconteſtablement prouvé, je n'irai pas en chercher les inventeurs chez les Iſraélites, ni chez ceux qui ont travaillé au magnifique temple de Salomon; quoiqu'il paroiſſe d'ailleurs, par ce que l'Ecriture ſainte nous dit des têtes des chérubins & des ornemens de l'arche d'alliance, ainſi que des vaſes ſacrés, que la ſculpture eſt un art qui a été pratiqué de bonne heure dans la Méſopotamie.

On ſait les peines incroyables que les enfans de Seth prirent pour élever deux colonnes : l'une de terre cuite & l'autre de pierre, ſur leſquelles ils gravèrent leurs connoiſſances dans l'aſtronomie, afin de les tranſmettre à la poſtérité. L'on n'ignore pas non plus que ce fut Prométhée, fils de Japhet, qui fut le premier inventeur des ſtatues d'argille; ce qui a donné lieu aux fictions des poëtes touchant la formation du premier homme que Minerve anima. Les Aſſyriens & les Chaldéens ont auſſi connu de bonne heure l'art de la ſculpture, ainſi qu'on peut le croire par les dieux Lares de Laban, que ſa fille Rachel lui enleva. Et dans la ſuite le peuple d'Iſraël fit un veau d'or, qu'il adora près du mont Sinaï.

Les Payens ſe ſont appliqués avec beaucoup de ſuccès aux arts. Ninus, fils de Bélus, qui, dans l'Ecriture ſainte, porte le nom de Nimrod, le premier roi d'Aſſyrie, immortaliſa la mémoire de ſon pere, en élevant en ſon honneur un temple orné de ſtatues, & entr'autres, de l'idole de Baal, qui y fut adorée. Les obéliſques qu'Auguſte

fit apporter d'Egypte à Rome ſuffiſent pour nous donner une idée de la grandeur des Egyptiens & de leurs connoiſſances dans les arts.

Les ouvrages des anciens ſtatuaires ſervent à nous inſtruire de mille choſes propres à éclaircir l'hiſtoire, & à nous rendre familiers avec les uſages & les coſtumes de leur tems, qui, à tous égards, méritent notre attention, & dont un bon artiſte doit être parfaitement inſtruit.

Ce n'eſt pas non plus ſans raiſon, qu'on propoſe les ſtatues antiques, comme des modèles de beauté, d'élégance & de bon goût; car on ne peut douter que le ſiécle d'Alexandre n'ait été l'époque où tous les beaux arts furent portés à la plus grande perfection, d'après des modèles qui ſervirent de règles fixes pour ne plus s'écarter des formes heureuſes de la beauté & de la parfaite ſymétrie des parties dont réſulte la perfection de l'enſemble. Mais comme la nature n'offre pas d'objet parfait dans tous les détails, ils choiſirent dans différens individus les plus belles parties, pour en former un tout digne de ſervir de modèle à la poſtérité.



CHAPITRE II.

Ce que c'eſt que la Sculpture.

LA ſculpture eſt une imitation de tous les objets palpables de la nature, par le moyen du deſſin & de la matière ſolide. Elle conſiſte dans une ſymétrie ou une exacte diviſion des objets, ſuivant leur nature & leurs qualités particulières ; mais principalement du corps humain, qui eſt ſon plus beau modèle ; & enſuite des quadrupèdes ; le tout en ronde boſſe, ou en relief, ſelon les loix de la nature & de la vérité.

La ſeconde partie de la ſculpture a pour objet le bas-relief, qu'on appele auſſi baſſe-taille, & quelquefois demi-boſſe, ſuivant ſes différentes qualités ; ainſi que je l'expliquerai dans la ſuite.

Les matières dont le ſculpteur ſe ſert ſont de cinq eſpèces, toutes de nature & de qualité différentes ; ſavoir l'argille ou la terre-glaiſe, la cire, le bois, l'ivoire & la pierre ou le marbre.

On travaille les deux premières avec les doigts ou avec des ébauchoirs, eſpèces d'outils de bois qui vont en s'arrondiſſant par l'un des bouts, & qui par l'autre ſont plats ; & pour les trois autres on a pluſieurs outils de fer. On ôte de la première, on ajoute à la ſeconde, on taille dans la troiſième, on gratte de la quatrième & l'on abat à coups de maillet de la cinquième ; ſuivant

que la matière eſt molle, dure, compacte, tendre, filardeuſe, &c.

Pour faire en marbre ou en pierre une ſtatue, ou quelque animal, l'artiſte commence par jeter ſa penſée ſur le papier, en faiſant choix de l'aſpect le plus avantageux; après quoi il l'exécute en terre-glaiſe le plus exactement qu'il eſt poſſible d'après ſon deſſin. Lorſque ſa ſtatue eſt ébauchée, il ſe ſert de la nature pour la finir & la retoucher. Cette opération finie, il laiſſe quelque tems ſécher ſon ouvrage, pour le faire enſuite cuire au four, & lui ſervir de modèle pour travailler le marbre.

C'eſt dans la beauté des formes & une exacte & diſtincte repréſentation des objets que conſiſte l'eſſence de la ſculpture. Il eſt donc néceſſaire que le ſculpteur poſſède parfaitement le deſſin & qu'il connoiſſe bien les loix de la perſpective. Il ne doit pas ignorer non plus la ſcience des allégories, ni l'effet des paſſions, ni le coſtume des différens peuples de l'antiquité.

CHAPITRE III.

Des Bas-reliefs.

AFIN de tenir une marche régulière, je vais commencer par les bas-reliefs qui ſont de trois eſpèces, ſavoir, ceux qui ſont preſqu'entièrement détachés du fond; ceux qui ne ſortent qu'à moitié du fond & que j'appele demi-boſſe; & ceux qui n'ont qu'une foible ſaillie, &

qui ſont, pour ainſi dire, plats; différence qu'il ne faut point perdre de vue, à cauſe qu'elle offre trois idées particulières dans les proportions ou diviſions à donner au bas-relief.

Les bas-reliefs de la première eſpèce ſont employés dans les niches profondes, avec des figures grandes comme nature; ils ont trois plans l'un derrière l'autre, dont les figures du premier ſe trouvent, pour ainſi dire, détachées du fond; celles du ſecond ſont de demi-boſſe, & celles du dernier ont très-peu de relief.

On ſe ſert de ceux de la ſeconde eſpèce ou de demi-boſſe, dans les niches carrées, de peu de profondeur, ſur les frontiſpices, au-deſſus des portes & des niches ceintrées. Ils ont deux plans, avec les figures du premier en demi-boſſe & celles du ſecond d'une plus foible ſaillie.

C'eſt dans les friſes, ſur les piédeſtaux, ſur les lambris ou parapets & dans les médaillons qu'on fait uſage des bas-reliefs de la troiſième eſpèce, qui ne ſont que d'un ſeul plan, & quelquefois même d'une ſeule figure de peu de ſaillie.

Il y a quatre choſes à obſerver dans la compoſition des bas-reliefs, ſavoir:

1°. Que c'eſt la principale figure qui doit avoir le plus de relief, & que celles qui ne ſervent que d'acceſſoires, ont d'autant moins beſoin de ſaillie qu'elles ſont moins importantes & ſe trouvent plus dans le lointain, où il faut qu'elles paroiſſent ſe fondre.

2°. Que les figures qui ſont le plus en action doivent ſe préſenter toujours de profil, ſans offrir aucun raccourci dans leurs membres.

3°. Que

3°. Que l'agencement des parties ſaillantes paroiſſe naturel & n'ait rien de forcé.

4°. Que la diſtribution des figures ſoit faite avec intelligence & d'une manière égale par tout, afin qu'il n'y ait point de parties trop chargées & d'autres trop vuides; ce qui eſt un point de la plus grande importance.

Quoique le bas-relief paroiſſe appartenir naturellement à la ſculpture, il tient cependant auſſi à la peinture par la rélation qu'il y a entre ces deux arts; de ſorte que l'un ne peut pas parvenir à la perfection ſans l'autre; car le ſculpteur prend du peintre la compoſition de ſon ouvrage, qu'il exécute enſuite; tandis que le peintre doit au ſculpteur l'art de modèler les figures qui lui ſont néceſſaires pour la peinture des tableaux en camayeu ou clair-obſcur.

Il faut qu'on ſoit attentif à placer avantageuſement les bas-reliefs pour qu'ils reçoivent un jour favorable, qui ſerve à faire paroître les objets d'une manière diſtincte & ſans la moindre confuſion. La lumière du ſoleil, ou des ombres tranchantes nuiſent à la forme des objets, par les ombres portées difformes qui réſultent des grandes ſaillies & des profondes cavités.

Une lumière ouverte & univerſelle eſt la plus favorable pour les bas-reliefs de la première eſpèce, qui ont une grande ſaillie & qui ſont, pour ainſi dire, en ronde boſſe.

Une lumière qui vient un peu plus de côté convient le mieux pour ceux de la ſeconde eſpèce, c'eſt-à-dire, de demi-boſſe; à cauſe que les figures en ont peu de

ſaillie, & que par conſéquent les ombres portées en ſont moins décidées.

A ceux de la troiſième eſpèce, qui n'ont qu'une très-foible ſaillie & qui ſont, pour ainſi dire, d'égalité avec le fond, il faut une lumière qui tombe directement de côté, par où l'on obtiendra de l'harmonie & de l'élégance, quoiqu'il n'y aura que fort peu d'ombre.

Peut-être trouvera-t-on étrange ce que je viens d'avancer touchant la lumière; ſavoir, qu'il faut qu'elle ſoit gouvernée par les bas-reliefs & les peintures qu'on veut y placer, ſuivant qu'ils ont plus ou moins de ſaillie. Mais cela nous apprend qu'on doit choiſir une lumière convenable pour chaque eſpèce de bas-relief. Cependant qu'on ne penſe pas que lorſque la diſpoſition du local & du jour a été faite, & que l'emplacement des niches a été arrêté, il ſoit permis de mettre dans l'une de ces niches un bas-relief à trois plans, & dans l'autre un bas-relief à deux plans, ou d'un plan ſeulement; à cauſe que celui qui ſe trouve le plus proche des fenêtres, reçoit le jour plus directement par-devant que l'autre. Ce ſeroit mal entendre mon idée, car il faut que ces deux bas-reliefs aient autant de ſaillie & de cavité l'un que l'autre. Par une lumière convenable, j'entends donc que l'ouvrage doit être diſpoſé de manière que chaque partie faſſe un bon effet, ſuivant la lumière qu'elle reçoit. Par exemple, dans un bas-relief de la première niche dont les figures ont beaucoup de ſaillie, elles ne peuvent pas donner des ombres portées auſſi grandes, à cauſe que le jour y tombe un peu par-devant; ce qui ne doit, au contraire, pas avoir

lieu dans celui de la ſeconde niche, qui reçoit la lumière plus de côté; à moins que les figures, qui, dans une niche, ſe trouvent à la droite, ne ſoient placées à la gauche dans l'autre, pour éviter par ce moyen les ombres ſuperflues, & mettre un accord élégant entre ces différentes lumières.

Les bas-reliefs à deux plans, pour les niches peu profondes, demandent au moins autant de ſoin; qu'il faut donner également aux bas-reliefs des friſes, des piédeſtaux & des médaillons.

On commet ſouvent une erreur dans les bas-reliefs des friſes, des cheminées, des piédeſtaux, des deſſus-de-porte, & des devants de cheminée, en y mettant des figures de demi-boſſe & quelquefois même de ronde boſſe, pour ainſi dire. Il me ſemble que c'eſt manquer de goût que de placer des figurines de neuf pouces de hauteur, fort loin les unes des autres, & avec des draperies larges & preſque ſans plis; de ſorte qu'il y a telle figure dont les draperies n'ont que trois ou quatre plis; de manière que ces peintures reſſemblent plutôt (pour me ſervir d'un terme de l'art) à une première ébauche fort lice, ou à un vieux tableau uſé, qu'à un ouvrage nouvellement ſorti du pinceau. J'ai obſervé que les bons peintres, qui repréſentent de ces bas-reliefs dans de pareils emplacemens évitent les ombres larges, autant qu'il eſt poſſible, ſur-tout dans les friſes, ſur les piédeſtaux & dans toutes les plattes-bandes; ce qui me ſemble bien raiſonné, puiſqu'il faut que ces parties de l'architecture conſervent le caractère qui leur eſt propre; & comme tous les ornemens, tels que chapiteaux, feuillages, modillons, tri-

plyphes, &c, font ordinairement exécutés précieusement & avec amour, il est nécessaire que les figures des bas-reliefs soient d'un travail fini.

Il y a des artistes qui tiennent trop à la grande manière; cependant plus les choses sont petites, sur-tout dans l'intérieur des édifices, & plus elles sont à la portée de la vue, plus aussi l'exécution en doit être précieuse; car à l'extérieur des fabriques il en est tout autrement, à cause que les objets y sont éclairés de toutes parts, & se détachent par conséquent moins, quelque saillie qu'ils puissent avoir. Il faut donc posséder un talent bien décidé pour mettre un bon accord entre l'architecture & la sculpture; talent qui ne peut s'acquérir que par une bonne théorie & une grande pratique raisonnée.

Comme cette partie de l'art tient autant à la peinture qu'à la sculpture, je crois devoir enseigner au jeune artiste de combien de différentes manières on peut peindre le bas-relief, dont la plus facile & la plus expéditive doit être regardée comme la meilleure. Je vais donc parler de la méthode que l'expérience m'a enseignée & qui me semble la plus sûre.

Je commençois par faire l'imprimure de ma toile d'une manière unie & lice, & de la couleur dont je voulois peindre mon bas-relief, soit en grisaille ou en cirage, &c, entre le clair & l'obscur, ou de la seconde teinte. Ma toile étant ainsi préparée, j'y dessinois ma composition dont je traçois les contours d'un trait décidé & correct avec du crayon; après quoi je le frottois avec un linge sec, afin que le dessin s'imprimât fortement sur la toile & put résister au vernis, sans en souffrir. Cela fini,

j'appliquois un léger vernis ſur ma toile, & je me mettois à peindre d'abord les ombres, enſuite la ſeconde teinte contre l'ombre, en laiſſant les fonds pour les clairs, & en mêlant doucement l'ombre avec la ſeconde teinte, ſans les fondre avec un putois; mais en amortiſſant ſeulement un peu la ſeconde teinte dans le fond, ſoit avec le doigt ou avec un pinceau roide. Après quoi je prenois une autre teinte, de l'obſcurité que l'indiquoit mon modèle, dont je me ſervois pour faire le fond derrière mes figures, en laiſſant l'ouvrage ſans aucun relief du côté de la lumière. Pour enſuite retoucher mon tableau, je glaçois fort légèrement & d'une manière égale le tout, ou ſeulement une partie auſſi grande que je croyois pouvoir finir à la fois, d'une teinte plus claire que le premier fond; de ſorte qu'on pouvoit y appercevoir au travers tout ce qui étoit peint deſſous; mais j'avois ſoin que le blanc dont je me ſervois pour cela fut fort épais, & broyé à ſec, pour ainſi dire, pour ne le rendre liquide qu'avec de l'huile de térébenthine. C'eſt ſur ce fond mouillé que j'appliquois mes rehauts, qui s'y fondoient peu-à-peu, ainſi que les ombres, ſans qu'ils ſe touchaſſent l'un l'autre.

La ſeconde & la troiſième eſpèce de bas-relifs peuvent être aiſément finis du premier coup, aux retouches près; parce qu'ils n'ont ni ombres portées, ni cavités. On peut employer pour cela la méthode ſuivante.

Après avoir préparé la toile de la manière que je viens de le dire, on commence par appliquer les rehauts, que l'on fait fondre dans le fond encore mouillé qui, par le moyen de l'huile de térébenthine, eſt devenu un peu

tenace; on en agit enſuite de même avec les ombres, en laiſſant ainſi le fond pour la ſeconde teinte. Dans le cas que l'ouvrage doive être d'une exécution fort finie, on paſſe par-deſſus un bon vernis, mêlé avec un peu d'huile blanche tenace, afin qu'il ne ſèche pas ſi vîte, & qu'on puiſſe le retoucher autant qu'on le juge à propos, en plaçant les rehauts des parties qui ont le plus de relief, & les touches profondes des plus grandes cavités, & en mêlant çà & là, avec un putois fort doux, un peu de bleu d'émail ou de ſafre, & un peu de jaune dans les reflets des ombres. Si le fond de derrière doit être un peu plus ſombre, c'eſt là le moment favorable de le faire, car les couleurs n'emboiront plus.

Les bas-reliefs de la troiſième & dernière eſpèce n'ont pas beſoin d'autre fond que les premiers, qui doit être fort propre & fort liſſe, à cauſe que la lumière d'un côté & l'ombre de l'autre donnent aſſez de relief aux objets. Mais il faut remarquer ici, qu'autant de fois qu'on veut retoucher l'ouvrage, autant de fois auſſi faut-il le faire revenir par le moyen du vernis; du moins aux endroits où cela eſt néceſſaire, ſi l'on ne veut pas que les couleurs emboivent; car la nature du vernis ne permet pas d'y peindre plus d'une fois; ſans quoi les couleurs ſe perdent ſur le champ.

Voyons maintenant ce qu'il faut obſerver en peignant des figures dans des niches profondes; ce qu'il eſt impoſſible de bien exécuter, tant par rapport aux figures qu'à leurs ombres portées, ſi l'on ne poſſède pas la perſpective.

On ne peut être aſſez étonné de l'ignorance d'un certain peintre, qui, en repréſentant dans une niche une

belle figure qui tenoit un bâton à la main, en avoit fait tomber l'ombre portée d'une manière diftincte fur l'enfoncement de la niche; tandis que la jambe fur laquelle portoit le corps étoit fans ombre portée du haut jufqu'en-bas, excepté un peu fur la plinthe près du pied.

Il eft certain cependant que les objets peints fur un endroit immobile, doivent avoir les ombres portées qui leur conviennent fuivant leur faillie; en obfervant bien de quel côté vient la lumière, fi c'eft par-devant ou de côté; fecondement à quelle diftance ils font placés du jour, afin de pouvoir déterminer les ombres portées; les unes un peu courtes, tranchantes & décidées, comme étant près de la lumière, & les autres plus longues, plus vagues & plus fondues, à raifon qu'elles s'éloignent davantage du jour.

Afin d'être plus utile aux jeunes artiftes, je dirai quelque chofe de la manière de peindre fur les vafes, les urnes, les baffins, &c, de bois, ainfi que fur les autres objets unis.

Comme les chofes peintes fur des furfaces unies placées dans de grands endroits ouverts ne peuvent pas avoir du relief ou de la faillie fur les côtés, lorfqu'on les voit par-devant, c'eft mal faire que d'y repréfenter des objets qui projètent en avant, tels que figures, mufles de lion, feftons, &c; à moins que fe trouvant fixes & immobiles, on ne les voie que d'un feul côté; car dans ce cas on peut y repréfenter des objets d'un auffi grand relief & d'une auffi grande force qu'on le jugera à propos, excepté fur le tournant, à caufe que la rondeur lice de la figure ne le permet pas. Les objets mobiles & d'ufage,

qu'on voit de tous côtés, doivent être éclairés directement par-devant, & n'avoir que très-peu de relief, ſans parties fort ſaillantes; & le fond, de quelque couleur qu'il puiſſe être, doit être diſpoſé de manière que les objets qu'on y peint en ſortent par le moyen d'une teinte obſcure contre leur contour ou trait extérieur; & il faut que cette teinte ſoit plus obſcure ou plus claire, ſelon que le relief doit être plus ou moins grand. Il eſt cependant néceſſaire que les rehauts ou plus grands coups de lumière aient un peu plus de force que le fond.

Quant aux couleurs, il y en a beaucoup qui ſe marient bien enſemble, comme le lapis incruſté en or, le marbre ſerpentin ou vert avec le marbre blanc ou le ſtuc; la pierre de touche, le porphyre, l'agathe & autres. Sur toutes ſortes de bois, les ouvrages en ivoire font un bon effet, à moins que le bois ne ſoit d'une couleur trop claire, comme le palmier & l'olivier. En employant l'or, il faut avoir ſoin de le faire de la teinte qu'on juge convenable, pour qu'on puiſſe en faire les rehauts des parties les plus ſaillantes avec de l'or de coquille, pour y paſſer enſuite un vernis par-deſſus.



CHAPITRE

CHAPITRE IV.

De la Composition & des Effets du Bas-relief.

IL me semble que l'artiste ne doit jamais être embarrassé de trouver des sujets pour faire des reliefs, tant avec le pinceau qu'avec le ciseau ; car il a non-seulement pour cela les ornemens, les allégories, les bacchanales, mais aussi l'histoire tant sacrée que profane.

J'ai déjà parlé dans le livre II, chapitre huit, de la composition, en me servant pour cela de l'histoire de Juda & Thamar, laquelle, en y faisant quelques changemens, peut servir pour le bas-relief, ainsi que plusieurs autres sujets de l'Ecriture sainte, lorsqu'on veut mettre deux ou trois plans l'un derrière l'autre; mais dans celui dont il est ici question on n'a pas besoin de tant de profondeur. Et quel bel effet ne fera point un pareil bas-relief dans une salle de justice soit de Chrétiens ou de Juifs? Si donc on place ici les serviteurs de Juda & sa maison de campagne sur un plan particulier, la chose deviendra fort distincte, si d'ailleurs on rend les objets avec toute la vérité possible. Beaucoup de monde pense qu'il en est des bas-relifs comme des médailles, qui ne servent qu'à rappeler la mémoire de quelque évènement remarquable ; ce que j'admets avec eux ; mais je crois néanmoins que la principale destination des bas-reliefs est de servir d'ornemens instructifs aux fabriques; & plus ils sont beaux & distincts, plus ils sont précieux, sur-tout lorsque le sujet

dépend de l'artiste. Mais les bas-reliefs en peinture doivent avoir leurs qualités particulières, aussi bien qu'un beau tableau; comme les anciens, qui portèrent cet art à la perfection, nous en ont montré l'exemple dans les admirables monumens qui nous en restent, & qui seront toujours meilleurs modèles qu'on pourra se procurer.

Je suis de l'avis de plusieurs écrivains qui prétendent que, sans les recherches & les observations de quelques savans sur les monumens de l'antiquité, il seroit très-difficile de comprendre le sens de la plûpart des bas-reliefs anciens, dont les sujets sont, en général, si obscurs & si peu intelligibles qu'il seroit impossible d'en connoître l'intention.

Je vais donc m'arrêter quelques momens à expliquer le long & étroit, mais d'ailleurs très-beau bas-relief qui représente la mort de Meléagre, lorsque Althée, qui, en même tems, étoit sa sœur & sa mère, brûla le fatal tison de la conservation duquel dépendoit la vie de ce prince. Il est vrai que cet évènement ou plutôt cette fable est représentée d'une manière fort foible; mais, selon moi, l'artiste n'a pas donné à la figure de Meléagre toute la force d'expression dont elle étoit susceptible, afin de mieux conserver les formes de la beauté & l'élégance de l'attitude. Il ne me semble pas étrange non plus que beaucoup de monde ne pourroit pas facilement comprendre ce sujet sans l'explication qui se trouve au bas. On y voit les trois Parques, mais la mère de Meléagre n'y paroît point; & quoique Diane y semble être dans l'attitude de la douleur, cela ne suffit point pour expliquer assez clairement la chose dont il est question.

Il auroit mieux valu donner à Meléagre ses chiens & ses attributs de chasse, afin de faire reconnoître par-là ce prince & sa passion pour cet amusement ; & quoique le bois qu'on voit brûler serve en quelque façon à indiquer l'évènement, il me paroît néanmoins qu'il est trop façonné & trop poli pour ressembler à un tison. Mais ce qui me surprend sur-tout, c'est qu'Althée, qui est un des principaux personnages, ne s'y trouve pas présente ; tandis que c'est par un acte de vengeance de sa part que meurt Meléagre, & que son plus grand plaisir devoit être de voir périr la victime de sa rage. D'ailleurs on n'apperçoit aucune passion active dans les figures de cette composition ; & l'on seroit embarrassé de dire quelle est la femme qui est assise près du corps de Meléagre, si c'est sa mère, Diane, Atalante, ou quelque autre personnage ; cependant je ne pense pas que ce soit la mère de Meléagre, à cause qu'il paroît trop âgé pour être son fils. D'ailleurs je ne remarque aucun signe de douleur en lui. J'ignore également qu'elle est la tête qu'on voit sur le médaillon qui est par terre, quoique l'artiste ne l'ait certainement pas placé dans cet endroit sans quelque raison. Il y en a qui pensent que cette tête représente la rage, le trouble de l'âme, ou bien le feu, à cause que ses cheveux semblent être en flammes. Cependant ils me paroît que l'artiste auroit pu rendre cela par un serrement douloureux des yeux, une agitation des membres, un retirement du nez, de la bouche, des doigts des mains & des pieds, ainsi que par l'anxiété & la douleur de Meléagre mourant, dont on n'apperçoit rien ici. Il semble, au contraire, expirer tranquillement avec les bras étendus

fort près de son corps. D'ailleurs c'est pécher contre les loix de l'allégorie que de se servir de quelque secours étranger, quand on peut exprimer la chose par la personne même; il faut par conséquent bien moins encore employer pour cet effet deux ou trois figures étrangeres au sujet, si ce n'est que ce ne soient des statues; comme, par exemple, celle de la Tyrannie près de Néron, celle de l'Ambition près d'Alexandre, celle de la Valeur près de Scipion, &c.

Il est vrai qu'autrefois les peintres qui ne possédoient pas encore l'art d'exprimer les passions par les traits du visage & les attitudes du corps, avoient coutume de faire sortir de la bouche de leurs figures des banderoles sur lesquelles étoit écrit ce qu'elles devoient signifier; mais aujourd'hui que les artistes sont plus éclairés, ce seroit une chose absurde que de mettre un coq ou un éperon près d'une figure assise ou tranquille, pour faire entendre que c'est une personne agissante & laborieuse; ou une tête de mort près d'une autre pour donner à connoître qu'elle a cessé de vivre.

Ces observations me semblent prouver qu'il auroit mieux valu donner une attitude & des mouvemens expressifs & agréables au Meléagre de ce bas-relief, puisque le principal but de l'art est de faire connoître, d'une manière énergique & vraie, la nature du sujet qu'on représente; ce qu'on peut exécuter aussi-bien en bas-relief qu'en peinture, quand l'histoire le demande. Nous devons savoir néanmoins qu'il y a des situations de l'ame qui n'agissent pas extérieurement, & qu'on ne peut faire connoître que par quelque accessoire allégorique, & de ce genre sont la cha-

rité, l'amour, la pitié, la libéralité & autres ſemblables; tandis que la colère, la folie, la rage, la douleur, &c, qui troublent la raiſon & impriment des mouvemens violens au corps, n'ont beſoin d'aucune figure allégorique, ni d'aucune explication.

CHAPITRE V.

Des Draperies des ſtatues des bas-reliefs.

On ne trouve parmi les anciennes ſtatues Grecques, qu'une ſeule eſpèce de draperie, & que tout bon peintre & ſtatuaire doit prendre pour modèle s'il veut parvenir à la perfection. Mais un portrait, qui n'eſt qu'une image repréſentative d'une perſonne, ne doit jamais reſſembler à une ſtatue ou figure de pierre, quoique peint en griſaille; quand même on y ajouteroit pour allégorie toutes les métamorphoſes d'Ovide. Une belle diſpoſition des plis ne ſuffit pas ici : ſi la nature des étoffes ne reſſemble pas à celles des Grecs, elles ne ſont pas propres pour la pierre, & peuvent encore moins avoir quelque rapport avec les ouvrages de l'antiquité.

Ne nous flattons point par conſéquent de faire le moindre progrès en cherchant de nouvelles draperies pour nos figures. Nous devons moins encore nous fier ſur l'habileté que nous poſſédons à travailler le marbre, quelque fier ou filardeux qu'il puiſſe être, & qu'il n'y a rien

qu'on ne puiſſe exécuter, juſqu'aux plis les plus minces & les cheveux les plus déliés. Mais tâchons plutôt d'imiter les Grecs dans la légèreté, la ſoupleſſe, le moëlleux & le jeu libre des draperies, qui ne nuiſent point aux mouvemens aiſés des membres qu'elles couvrent, & dont elles laiſſent appercevoir toute la beauté des formes; ſi ce n'eſt aux vieillards, qu'on peut vêtir d'étoffes épaiſſes qui cachent la roideur de leurs membres; de manière cependant que cela ne reſſemble pas à des draperies ſans figures, mais collées contre le corps, dont elles doivent indiquer les principales parties, avec les bouts pendans d'une manière libre & aiſée, ſans former aucune ſorte ſaillie.

Les draperies volantes ne doivent pas être employées aux ſtatues, ni dans le bas relief, quand même le bas-relief repréſenteroit un ſujet d'hiſtoire, à moins que ce ne ſoit ſur le ſecond ou ſur le troiſième plan, parce qu'on peut alors les attacher contre le fond, ſans qu'elles y nuiſent.

Sur une médaille de peu de relief, ainſi que ſur les urnes ou ſur les vaſes, où l'on repréſente des ſujets d'hiſtoire avec des figures qui volent & qui courent, il eſt permis de faire autant de ces draperies qu'on le juge à propos, à condition néanmoins que les figures en action ſoient placées en profil, principalement ſur le ſecond plan, ou ſur un ſeul plan, ainſi que je l'ai déjà remarqué dans le troiſième chapitre de ce livre.

Je conviens que ce ſont les Grecs qui ont inventé les draperies légères & moëlleuſes, comme les plus commodes; mais il me ſemble étrange qu'on veuille prétendre qu'il n'eſt pas permis de ſe ſervir aujourd'hui, que l'art de la

ſculpture eſt arrivé à un ſi grand dégré de perfection, de toutes les eſpèces d'étoffes connues; car il eſt certain que la pratique nous conduit tous les jours à de nouvelles connoiſſances, & nous fait découvrir des choſes qui étoient ignorées des anciens. Le Bernin, par exemple, qui s'eſt formé ſur les modèles des Grecs, & dont la main a été conduite par le génie, eſt parvenu à les ſurpaſſer en quelque ſorte; il a même porté ſon art au point qu'il exécutoit avec la même facilité tout ce qui ſe préſentoit à lui, ſoit figures couchées, aſſiſes, debout, courantes ou volantes, tant drapées que nues. Il rendoit tout avec la même facilité, non comme les Grecs, d'une manière qui annonce la pierre ou le marbre, mais avec des draperies volantes & agitées par l'air ou par le mouvement de la figure, comme ſi c'étoient véritablement des perſonnages vivans; non entortillés comme des boyaux, mais avec de beaux & larges plis; quelquefois molles, & d'autre fois roides, tantôt épaiſſes & tantôt légères & moëlleuſes, ſelon que le ſujet l'exigeoit. Mais pourquoi citer ici le Bernin, puiſque nous avons le célèbre ſtatuaire Keyzer, dont les draperies ſont fort belles, ſans qu'il ſe ſoit néanmoins borné à l'imitation de l'antique pour porter ſon art à un ſi haut degré de perfection. C'eſt avec le même honneur qu'on peut citer François Queſnoi, dit le Flamand; non que je veuille par-là mépriſer les autres bons maîtres. Car en diſant que le Bernin à exécuté ce que les anciens n'avoient pas fait, je veux ſeulement donner à entendre qu'il a vêtu ſes figures d'étoffes épaiſſes & roides, pour leur imprimer, à ce qu'il ſemble, plus de mouvement, en faiſant voltiger

les draperies, ſuivant la liberté dont jouit, à cet égard, l'artiſte, quand il poſſéde aſſez de talent pour le bien exécuter.

Peut-être m'accuſera-t-on ici que je cherche à déprimer l'antiquité; mais loin d'avoir de pareilles idées, je ſuis, au contraire, convaincu que ſi on laiſſoit à quelques artiſtes le choix d'être un Phidias ou un Praxitele, ou bien d'avoir le talent de Keyzer & du Bernin, ils donneroient la palme à ces derniers. On allégue pour raiſon de cette préférence les progrès que l'art a fait pendant ces derniers tems dans certaines parties qui étoient inconnues aux anciens. Quant à moi, je penſe qu'auſſi long-tems qu'on n'aura pas trouvé de manière de draper plus belle & plus vraie que celle dont les Grecs nous ont donné l'exemple, il faut s'en tenir à leurs idées, quoiqu'on jouiſſe d'ailleurs de la liberté de choiſir pour cela l'étoffe qu'on jugera la plus convenable. Pour ce qui regarde les draperies volantes & agitées par le vent ou par le mouvement des figures (qui ne conviennent pas aux ſtatues, ainſi que j'ai dit plus haut) j'abandonne cette partie au Bernin, & je ne veux ſuivre en cela ni Keyzer, ni Artus Quellinus; mais ſi j'étois obligé de faire un choix, ce ſeroit au Flamand que je donnerois la préférence.

Mon intention n'eſt cependant pas de conſeiller aux jeunes artiſtes d'adopter excluſivement la manière de tel ou tel maître; mais comme chaque homme jouit de la liberté de faire un choix, je penſe qu'il m'eſt permis de faire connoître le mien; & je ne cherche ici qu'à ſtimuler l'eſprit de ceux qui ont quelque talent à faire les recherches néceſſaires pour l'avancement de l'art.

On

On commet tous les jours de grandes fautes, en ne s'attachant qu'à une ſeule partie d'une figure, pour y donner toute la beauté poſſible, dont on ſe contente ſans s'inquiéter du reſte; de ſorte qu'il eſt ſouvent facile d'appercevoir quelle eſt la partie que l'artiſte à exécuté avec le plus d'amour, & à laquelle il a ſacrifié toutes les autres. Il eſt vrai que ce ſont les principales parties qui méritent le plus d'attention; mais on ſait cependant que les moîndres peuvent contribuer à la beauté des autres, ou les défigurer entièrement. Quelle incohérence n'y a-t-il pas, par exemple, à faire un beau corps avec des mains & des pieds d'une nature commune? Et pourquoi admire-t-on comme des chefs-d'œuvre les portraits de Van-Dyk, ſi ce n'eſt à cauſe qu'il a fini avec autant de ſoin ſes mains que les têtes mêmes. Il eſt indifférent à un habile artiſte de manier le ciſeau ou l'ébauchoir, ſi ce n'eſt que le premier demande plus de tems que le ſecond.

Mais le choix & l'exécution deviennent inutiles lorſque la figure n'eſt pas bien deſſinée, & c'eſt de la réunion de toutes ces parties que dépend la perfection. Il paroît donc certain que ſi Phidias & Praxitèle euſſent été doués du talent du Bernin dans la partie de l'exécution & de l'élégance; ou que celui-ci eût poſſédé le ſavoir & le génie des deux artiſtes Grecs, il auroient été tous les trois beaucoup plus admirables encore dans leur art.

Je conviens non-ſeulement volontiers, mais je ſuis même convaincu que les défauts des arts doivent en grande partie être attribués aux artiſtes mêmes; à cauſe du

ſecret que les bons-maîtres ont fait & font encore de leurs procédés; il y en a même qui ſont aſſez vils pour chercher à retarder les progrès de leurs élèves qui montrent une heureuſe diſpoſition à parcourir rapidement la carrière de l'art. Cela a particulièrement eu lieu dans la ſculpture, dont la vraie route ſemble entièrement perdue; de ſorte qu'il paroît, pour ainſi dire, impoſſible de la retrouver; & chacun court aujourd'hui au hazard, ſans ſavoir le but qu'on ſe propoſe.

On voit que les ſtatuaires Grecs ont fait, en général, plus de figures nues que les Romains; ce que je ne puis attribuer qu'au goût des Grecs, qui ont choiſi des objets par leſquels ils puſſent mieux faire briller leurs connoiſſances du corps-humain & de la ſymétrie de ſes différentes parties. Ils ont d'ailleurs toujours préféré de repréſenter des divinités, plutôt que de ſimples mortels; & dans leurs bas-reliefs ils ont mieux aimé ſe ſervir de bacchanales & de ſacrifices que de ſujets d'hiſtoire. Les Romains, au contraire, voulant tranſmettre la mémoire de leurs empereurs à la poſtérité, furent obligés de vêtir leurs figures ſuivant le coſtume du tems, pour ne pas pécher contre l'hiſtoire.

Voyons maintenant ce qu'il faut obſerver en peignant des ſtatues & des bas-reliefs. Il eſt d'abord néceſſaire de chercher à imiter parfaitement le ton de couleur du marbre ou de la pierre dont on veut ſuppoſer que ces ſtatues ſont faites; & dont le marbre blanc de Paros eſt la principale matière qu'on ait employée dans l'antiquité pour ces ſortes de monumens. D'ailleurs le blanc a l'avantage de moins s'altérer que les autres couleurs en peinture; & lors même qu'il change de ton, c'eſt du

moins d'une manière égale, ainſi que le fait le marbre, qui n'eſt pas exempt de cette dégradation. Quant à l'exécution des ouvrages en camayeu, elle demande moins de peine que les peintures coloriées, ſans manquer pour cela de vérité; & il y a trois fois plus de peintres en état d'exécuter de pareils tableaux, que de ceux qui ſavent bien employer toutes les couleurs de la palette; à cauſe que les premiers ne ſont obligés que de poſſéder une ſeule partie de la peinture, qui eſt & qui ſera toujours la même, ſans être ſoumiſe à aucun changement, tandis qu'il en eſt tout autrement du coloris.

Les griſailles ne repréſentent qu'un ouvrage en pierre ou en ſtuc, & les peintures coloriées la nature même qu'on verroit par une porte ou par une fenêtre; ainſi les griſailles & les cirages ne peuvent pas être regardés commedes tableaux deſtinés à plaire à l'œil, & ne ſervent qu'à décorer l'endroit où ils ſe trouvent placés & dont ils ne forment, en général, qu'une très-petite partie. On peut comparer cette eſpèce d'ouvrages à l'hiver, qui n'offre à la vue qu'une image lugubre de la nature languiſſante & inactive qui attriſte l'ame; tandis qu'un tableau bien colorié reſſemble au ſpectacle brillant & varié qui flatte & charme les ſens, lorſqu'au printems la terre eſt couverte de mille couleurs différentes.

Le marbre blanc a un certain ton & un certain moëlleux qui lui ſont particuliers, & dont on s'apperçoit en mêlant les couleurs; voilà pourquoi il eſt eſſentiel de le bien aſſortir au fond contre lequel on veut le placer.

Entre de pierres griſes, on ne doit rompre le blanc qu'avec du noir, en l'adouciſſant un peu avec de l'ocre

jaune ; mais entre le porphyre ou le marbre rouge, il faut y mêler un peu de carmin ou de rouge vif pour y donner une couleur de chair, tant dans les ombres que dans la ſeconde teinte. Lorſqu'on aura bien étudié ce ton de couleur d'après nature, on peut être aſſuré de produire des ouvrages fort agréables.

CHAPITRE VI.

De l'Attitude & des Mouvemens des Statues.

OUTRE ce que j'ai dit plus haut des draperies des ſtatues, il me reſte encore quelques réflexions à faire ſur leur attitude & leurs mouvemens, ce qui, ſelon moi, eſt une partie des plus eſſentielles. Je vais donc commencer par obſerver ce que c'eſt qu'une ſtatue ; enſuite je remarquerai ſi l'on peut y mettre plus de variété que les Grecs ont ſu y donner ; après quoi je ferai quelques recherches pour ſavoir ſi celle qu'on a cherché à y introduire depuis ces grands maîtres de l'art, peut-être regardée comme bonne & utile ; & je finirai ce chapitre par examiner s'il ne vaut pas mieux étudier & ſuivre le bon goût des anciens, que de chercher à en introduire un nouveau qui n'eſt fondé ni ſur la nature, ni ſur la vérité.

Comme chaque homme a des mouvemens qui lui ſont particuliers ; les uns ſpontanés & vifs, les autres tranquilles & lents, ſuivant le caractère naturel de chaque individu, il n'eſt perſonne, quelque peu de réflexion

qu'elle emploie, qui ne ſoit convaincue de cette différence dans les attitudes que les affections de l'ame font prendre au corps; d'autant plus que c'eſt-là ce qui nous détermine, en général, à aimer ou à haïr les perſonnes avec qui nous vivons. Cela étant convenu, il eſt facile de comprendre que les anciens artiſtes, & particulièrement les Grecs, qui ont toujours brillé au-deſſus des autres par leurs connoiſſances & par leur goût, ſe ſont appliqués à connoître tous ces mouvemens tant intérieurs qu'extérieurs, & ont cherché à les exprimer dans leurs productions. Peut-être voudroit-on inférer de-là qu'il ne nous reſte aujourd'hui plus rien à faire dans cette partie; mais dans ce cas je demanderai pourquoi nous n'emploierons pas auſſi bien que les anciens notre talent & notre eſprit à faire de nouveaux progrès dans l'art? Je penſe que cela eſt néceſſaire, ſur-tout dans d'autres parties, en ne nous occupant plus de ce qui eſt déjà fait. Je vais donc examiner ce que c'eſt qu'une ſtatue, & ce qu'on entend par ce mot.

Une ſtatue eſt la repréſentation d'une idole ſous une figure humaine, exécutée, d'après les meilleures proportions, en or, en argent ou en quelqu'autre ſubſtance. Je dis une idole à cauſe de l'origine & du premier uſage qu'on a fait des ſtatues pour autant que cela concerne l'art de la ſculpture. On s'en ſert dans les temples, dans les palais, dans les places publiques & dans tous les lieux qu'on veut décorer; mais on les emploie ſur-tout pour orner les fabriques. Il eſt en auſſi bien parlé dans les livres ſaints, que dans l'hiſtoire profane & dans la fable.

Nous diſtinguerons ici deux ſortes de ſtatues; ſavoir,

les tranquilles & celles qui ſont actuellement en mouvement. Les tranquilles ſont celles qui ſont ſeules dans des niches, ou iſolées ſur les acrotères des frontiſpices ; & les ſecondes celles qui ſont placées en groupes de deux ou de trois ſur des piédeſtaux, ſur des arches triomphales & ſur des jets d'eau.

Or, il paroît inconteſtable que ces deux eſpèces de ſtatues ſont deſtinées à des objets différens, & que pour cela on leur aſſigne des endroits particuliers ; car les unes ne doivent être vues que du point de vue pour lequel on les a choiſies, & les autres ſous tous les aſpects ; mais je parlerai plus au long de cela dans le chapitre ſuivant.

Pour ce qui eſt de la ſeconde eſpèce de ſtatues, elles ne reçoivent pas ce nom des perſonnes qu'elles repréſentent, mais des actions qu'elles ont faites, ou des malheurs qu'elles ont éprouvés ; & c'eſt de quoi il s'agit principalement, puiſque ſans cela les perſonnages ne ſeroient par reconnoiſſables par eux-mêmes ; ainſi, par exemple, que Séneque, Pétus, Laocoon, Pyrame & pluſieurs autres ; & ces évènemens ou ces accidens ne doivent leur être attribués qu'une ſeule fois & dans un ſeul moment donné. Suppoſons qu'un de ces perſonnages ſoit repréſenté par une ſeule ſtatue, comme, par exemple, Laocoon avec les ſerpens, Pyrame avec un poignard, &c ; quelle différence y auroit-il alors entre celui qui auroit éprouvé un pareil malheur une ſeule fois dans ſa vie, & celui qui ſe ſeroit fait connoître par cent ſemblables actions ou malheurs, comme Hercule, Theſée, Achille, Hector & un grand nombre d'autres héros de l'antiquité ? Il eſt donc à croire

que les anciens ont ſi bien déterminé les attitudes de leurs ſtatues à cet égard, qu'on ne peut rien y ajouter, ni changer. Auſſi voit-on que toutes les altérations & toutes les additions que les modernes ont voulu y faire n'ont ſervi qu'à en dénaturer la qualité & l'intention; ainſi qu'on peut facilement s'en convaincre par les ouvrages de Quellinus, de Keyzer, du Bernin, &c; qui n'ont pas ſu faire une diſtinction entre ſtatues & ſtatues.

Il ſemblera, ſans doute, que je tombe ici en contradiction avec moi-même, puiſque, dans le précédent chapitre, j'ai paru élever au-deſſus des anciens les grands maîtres que je critique ici; mais il faut prendre garde qu'il eſt queſtion maintenant de ſtatues & non de bas-reliefs; car ſi dans cette dernière eſpèce d'ouvrages les modernes n'ont pas ſurpaſſé les anciens, on peut du moins aſſurer qu'ils ne leur ſont pas inférieurs par la belle diſpoſition ou la légèreté, l'élégance & la variété des plis.

Les anciens ſe propoſoient dans leurs ſtatues les trois principales ſituations de l'ame; ſavoir, la joie, la triſteſſe & la modération ou la tranquillité. Leurs ſtatues dans ce premier état ſont actives, pleines de feu & ſveltes, comme l'Apollon; celles de la ſeconde eſpèce ſont mélancoliques, indolentes & lourdes, comme l'Antinoüs; & celles de la troiſième claſſe tiennent le milieu entre celles des deux autres, comme le Mercure radié qui eſt éclairé par en-bas: trois ſtatues dont on trouve les deſſins dans l'ouvrage de Perrier. On ſait que les perſonnes d'un naturel actif & gai ne peuvent pas reſter longtems tranquilles dans une même attitude, & ſe tiennent tantôt ſur

une jambe & tantôt fur l'autre; voilà pourquoi les anciens les ont repréfentés fur une jambe, &, pour ainfi dire, à peine appuyées fur l'autre pied; tandis qu'ils ont, au contraire, donné aux perfonnes indolentes, voluptueufes & mélancoliques, comme Antinoüs, une pofition ferme fur une jambe, en s'appuyant encore fur l'autre pied, avec le ventre faillant en avant, la tête penchée fur la poitrine, & les hanches extraordinairement renflées. Le contrafte qu'ils ont fu mettre dans l'attitude de ces deux figures eft digne d'admiration : l'une femble voler, & l'autre paroît s'enfoncer dans la terre.

Quant à l'expreffion de la troifième figure, qui tient le milieu entre les deux premières, ils l'ont repréfentée comme un homme d'un caractère tranquille & modéré, pofé fermement fur fes deux jambes, regardant devant lui d'une manière penfive, fans la moindre tournure dans le corps, point trop animé ou développé, ni trop concentré ou affaifé; avec une hanche un peu plus renflée que celle de l'Apollon, & un peu moins que celle de l'Antinoüs; & quoique cette figure ne porte que fur une jambe, elle paroît neanmoins dans une attitude plus ferme que la première & plus légère que la feconde.

Or, puifque les anciens ont fu donner un caractère fi vrai & fi déterminé aux trois ftatues dont je viens de parler, il eft à fuppofer qu'ils ont obfervé les mêmes régles pour toutes les autres, rélativement à leur nature, telles que celles de Bacchus, de Mars, d'Hercule, de Saturne, & ainfi de même des déeffes & des nymphes, toutes les fois qu'ils les ont repréfentés dans une attitude tranquille,

tranquille, comme il paroît par les modèles que j'ai cités & par ceux qui ſe préſentent encore tous les jours, & qui ſervent à appuyer la vérité du principe que j'ai poſé. Ne nous laiſſons donc pas tromper par l'eſpoir de pouvoir trouver de meilleures attitudes pour nos ſtatues que celles que les anciens ont donné aux leurs ; & bornons-nous uniquement dans cette partie à les bien étudier & à les employer à propos, ſuivant la nature du ſujet que nous traitons.

La principale beauté conſiſte donc dans l'attitude agréable & la ligne élégante de la ſtatue, ſuivant la nature & la qualité du perſonnage qu'elle repréſente. Je ne veux cependant pas dire par-là qu'on eſt obligé de copier ſervilement les anciens dans cette partie de l'art ; & je ne propoſe leurs productions que comme d'excellens modèles, dont je me ſuis toujours ſervi avec avantage, en engageant les jeunes artiſtes à en faire de même, ſans qu'ils aient à craindre de paſſer pour plagiaires ou copiſtes.

Il nous reſte encore une obſervation importante à faire ſur les acceſſoires des ſtatues, dont je donnerai ici trois exemples pour leſquels je prendrai les ſtatues de Lucrece, de Didon & de Thiſbé, à qui je mettrai un poignard à la main, comme l'inſtrument par lequel elles ont péri toutes trois ; exemples qu'il ſera facile d'appliquer aux ſtatues d'hommes.

Lucrece a l'air grave & majeſtueux ; Didon ſemble fière & haute ; Thiſbé paroît ſimple & modeſte. Je repréſente ainſi Lucrece à cauſe qu'elle étoit une illuſtre Romaine,

qui, ayant été violée par Tarquin, s'immola elle-même livrée à la honte & à la douleur. Pour mieux faire comprendre ce sujet je mets à ses pieds un bouclier ou bas-relief ovale, avec l'effigie de son ravisseur; & à sa droite je place un chien couché, pour donner à connoître sa fidélité conjugale. Le sujet même est sculpté en entier sur piédestal.

La statue de Didon, qui étoit une reine courageuse, tient aussi un poignard à la main, & se frappe elle-même pleine de dépit & de rage, pour avoir été trompée dans son amour. Je fais voir la figure d'Enée près d'elle, & de l'autre côté un moineau pour servir d'allégorie de sa passion érotique pour le fils d'Anchise.

Mais Thisbé, abandonnée à une louable douleur par la mort supposée de son cher Pyrame, se perce le sein, en proie à l'amour & au désespoir, pour ne pas survivre à son amant. D'un côté est la figure de Pyrame, & de l'autre sont deux tourterelles. L'évènement entier est représenté sur les piédestaux de ces deux dernières statues, ainsi que je l'ai dit du premier.



CHAPITRE VII.

De la manière de placer les Statues ſur les piédeſtaux, les frontiſpices, ainſi que dans les niches & d'autres lieux.

IL eſt ſuffiſamment connu que la ſculpture a un rapport intime avec l'architecture; & que de même que les figures ſervent à orner le payſage & à y donner de la vie, la ſculpture contribue auſſi à embellir l'architecture & à y imprimer un caractère de grandioſité. Un bon peintre connoît les objets qui conviennent le mieux à ſes compoſitions, ainſi que les formes qu'ils doit leur donner pour produire un bon enſemble, comme je l'ai dit dans le ſeptième chapitre du livre IV; & il en eſt de même de l'architecte, qui a beſoin de décorer ſes fabriques par des ſtatues, des bas-relifs & d'autres ornemens, ſuivant les principes de l'art, afin que ſes édifices ſoient non-ſeulement magnifiques & élégans, mais pour qu'on puiſſe voir auſſi que toutes les parties en ſont diſpoſées de la manière qu'il convient & qu'elles ne peuvent pas l'être autrement. Il eſt de plus eſſentiel qu'il ſache pourquoi quelques ſtatues ſont affrontées & que d'autres ſe tournent le dos; d'où vient que celles-ci doivent renfler en dehors, & celles-là ſe tenir debout ou être aſſiſes, &c.

Il paroît donc abſolument néceſſaire que le ſtatuaire connoiſſe bien les intentions de l'architecte, qu'il ſache

de plus quelles ſtatues il doit faire nues ou drapées, dans quelle attitude il faut les repréſenter, à quelle hauteur elles ſeront placées, &c. Voilà pour ce qui concerne l'architecture & la ſculpture, qu'on peut regarder comme deux ſœurs.

Pour ce qui eſt de la troiſième, ou la peinture, qui les tient toutes deux embraſſées parce qu'elle a beſoin de leur ſecours; comme la ſculpture & l'architecture lui ſont abſolument néceſſaires pour l'embelliſſement des ſujets d'hiſtoire & du payſage, il eſt eſſentiel que le peintre poſſéde bien l'une & l'autre, afin de pouvoir en repréſenter les productions par ſon art, & en corriger même les défauts, s'il y en avoit quelques-uns.

Il eſt ſurprenant que parmi le grand nombre de bons architectes, ſculpteurs & peintres il y en ait eu ſi peu qui aient bien connu la manière de placer convenablement les ſtatues. Si quelquefois ils ont réuſſi dans cette partie, ce n'a été que par hazard, & non d'après les règles de l'art. Je vais donc tâcher de donner quelques notions claires ſur cette partie intéreſſante, particulièrement pour les peintres, à qui ce livre eſt principalement deſtiné.

Comme rien n'eſt parfait dans la nature, il faut que l'artiſte ſe ſerve de ſon jugement & de ſon goût pour faire un heureux choix de ce qu'il y a de plus beau & de meilleur afin de mériter, par ce moyen, les éloges des vrais connoiſſeurs. Il en eſt de même de l'emplacement des ſtatues aux fabriques, non-ſeulement dans les tableaux, mais dans les édifices en nature même.

Je me ſers pour premier exemple de la façade d'un

édifice à terraſſe ou comble plat ſur lequel il y a quelques ſtatues. Je ſuppoſe au milieu une grande porte ceintrée, couronnée d'un fronton ſur les acrotères duquel il y a trois autres ſtatues. De chaque côté de la porte il y a une grande niche garnie chacune d'une ſtatue. Devant toute la façade règne une baluſtrade qui vient aboutir de chaque côté de la porte à un piédeſtal ſurmonté d'une ſtatue. Un large eſcalier de quelques marches ſert à monter à l'édifice, & devant cet eſcalier il y a un grand piédeſtal ſur lequel il y a de même une ſtatue.

Ici l'on doit prendre garde ſeulement aux lignes extérieures de chaque paire ou couple de ſtatues, & de l'attitude qu'elles forment l'une à l'égard de l'autre; car une figure iſolée ou ſeule n'agit que pour elle-même, tandis que les ſtatues accouplées doivent opérer réciproquement & contribuer à leur effet mutuel.

J'ai déjà remarqué dans le ſeptième chapitre du livre I, que la beauté de l'attitude d'une figure conſiſte dans une tournure aiſée, naturelle & noble du corps, & dans un heureux contraſte des membres.

Examinons maintenant quelle doit être la ligne extérieure de deux ſtatues deſtinées à faire pendans ſur les acrotères extérieurs du fronton. Il faut que cette ligne ſe renfle en dehors, c'eſt-à-dire, du côté extérieur & libre des figures, qui doivent ſe regarder ou ſe tourner le dos; avec le bras dans la même poſition; tandis que la ſtatue du milieu ou ſur la pointe du fronton ſera vue exactement par-devant, ſans le moindre renflement; &

il en eſt de même des autres ſur la terraſſe ou l'attique de l'édifice. Les ſtatues des piédeſtaux qui terminent le parapet de chaque côté de l'eſcalier doivent, comme celles des acrotères du fronton, renfler en dehors ; & il faut qu'il y ait plus de mouvement & de contraſte dans leurs membres, à cauſe qu'on les voit auſſi des deux côtés, & que par conſéquent elles doivent être bien exécutées ſous trois points de vue. La ſtatue iſolée qui occupe le piédeſtal au bas de l'eſcalier, peut avoir autant de mouvement & de contraſte qu'on le juge à propos, & doit être bien exécutée ſous tous les aſpects. Les ſtatues des niches à côté de la porte, qu'on doit voir exactement de face, ne peuvent faire aucun mouvement, mais il faut qu'elles ſoient dans une attitude tranquille, avec les maſſes les plus ſaillantes ſur le devant. Il convient auſſi que les ſtatues d'hommes ſe trouvent placées en bas & celles de femmes en haut ; à cauſe que celles de femmes ont, en général, une forme plus pyramidale, & que l'extrémité ſupérieure s'en fond par conſéquent dans l'air, ce qui produit un bon effet dans l'architecture. C'eſt-là ſans doute la raiſon pourquoi l'on plaçoit autrefois ſur le haut des fabriques de petites pyramides au lieu de ſtatues.

Il convient que les ſtatues placées ſur le faîte & les frontons des édifices ſoient nues, afin qu'elles aient plus de légèreté ; tandis que celles des niches doivent être maſſives & entièrement drapées, & celles des piédeſtaux de la baluſtrade & au pied de l'eſcalier à moitié drapées. Je crois en avoir dit aſſez pour gui-

der le jeune peintre dans la compoſition d'un tableau à fabriques.

Qu'on ne me ſoupçonne point ici de préſomption & de vouloir régler arbitrairement à mon gré la diſpoſition des ſtatues d'une fabrique, en plaçant celles de femmes en haut & celles d'hommes en bas; car je n'ai ici en vue que l'élégance & le bon enſemble de l'architecture même, qui demandent que les cinq différens ordres ſoient conformes à cinq divers caractères de l'homme; ſavoir, Polyphème ou les Géants pour le premier ordre; Mars ou la nature robuſte & fortement muſclée pour le ſecond; Apollon ou la nature ſvelte pour le troiſième; Diane ou Vénus, c'eſt-à-dire, la nature délicate pour le quatrième; Iris ou Cupidon, ſavoir, la nature légère & élégante pour le cinquième.

Je vais terminer ce chapitre par dire quelque choſe des têtes, des mains & des pieds; parce que j'ai appris par l'expérience combien les peintres & les ſculpteurs négligent, en général, ces parties, comme ſi elles ne méritoient pas autant d'attention que le corps même.

La plûpart des ſculpteurs ne varient pas aſſez les têtes de leurs ſtatues; de manière qu'il n'y a, pour ainſi dire, aucune différence entre celle d'un vieillard & celle d'un jeune homme; d'ailleurs ils imitent trop la nature actuelle, & tombent dans l'affectation & l'exagération, faute de vouloir étudier l'antique.

Par les mots affectation & exagération, j'entends une eſpèce de manière que les artiſtes adoptent; comme, par exemple, de faire les orbites des yeux & les pau-

pières trop grands, ce qui donne aux ſtatues un air vieux & inanimé. Ils creuſent trop les fauſſettes des coins de la bouche, ainſi que celles du nez & du col, dans l'intention de faire mieux remarquer le potelé & la morbideſſe des chairs; tandis qu'ils devroient, au contraire, indiquer un peu davantage les muſcles; car en tournant la tête les muſcles du col ſe gonflent plus ou moins, ſur-tout dans les perſonnes âgées ou délicates. Je ne parle ici que de la différence à mettre dans les têtes & dans les ſeins; car il doit y avoir autant de viſages gais & pleins de feu, que de modeſtes & tranquilles, &c, ſuivant le caractère du corps & la ſituation actuelle de la figure.

La forme des mains eſt de même fort importante, & la poſition des pieds ne l'eſt pas moins, ſur-tout lorſqu'ils ſont nus & ſans ſandales; mais le principal point conſiſte à bien placer les doigts des pieds. Le gros orteil & les deux doigts ſuivans doivent être plus longs & plus ſerrés que les deux autres, & plus ou moins tournés en dehors, ſuivant la poſition du pied; tandis qu'il y en a qui tournent, au contraire, ces doigts en dedans, avec le gros orteil poſé parallèlement avec le pied, & les autres doigts contre ce premier; ce qui produit un fort mauvais effet.

CHAPITRE

CHAPITRE VIII.

De l'utilité de modèler les figures qu'on veut exécuter.

J'AI déjà dit quelque chofe en paffant, dans le fecond chapitre de ce livre, de l'utilité de faire des modèles des figures qu'on veut employer ; mais je penfe que cette partie eft affez importante pour nous en occuper un plus au long ici ; puifque c'eft par-là feul qu'on connoît bien le relief que doivent avoir les objets qu'on veut repréfenter ; ce qui donne à l'artifte le moyen de les exécuter d'une manière sûre, hardie & facile, comme s'il avoit la nature même devant les yeux. Qu'on ne néglige donc point de fe procurer cette reffource précieufe, en modèlant foi-même tout ce qui peut être utile à l'art, & dont on pourra enfuite fe fervir à toutes fortes de lumières, foit naturelles ou artificielles, fuivant qu'il conviendra au fujet qu'on traite.

Il n'y a pas eu, pour ainfi dire, de bon maître qui n'ait poffédé l'art de modèler, ainfi qu'on peut s'en convaincre par leurs ouvrages. Et en effet, quel avantage n'en réfulte-t-il point ? puifqu'on peut fe procurer par-là tous les fecours néceffaires, & fe donner même des chofes que perfonne ne poffède.

Quant au méchanifme même de modèler, je n'en dirai pas grande chofe ici, à caufe qu'il eft généralement connu, & que chaque artifte, pour ainfi dire, adopte

pour cela une méthode particulière. Je vais hazarder ſeulement quelques réflexions ſur la manière de faire des bas-reliefs d'une foible ſaillie.

On commence par jèter ſa première penſée ſur le papier de la grandeur qu'on veut faire le bas-relief. Après avoir arrêté enſuite proprement ce deſſin, avec les jours & les ombres convenables, on prend un ais peint en huile d'une même couleur & d'une même teinte ſur lequel on trace avec une pointe le deſſin, dont on remplit les traits extérieurs ſur cet ais avec de la cire ou de la terre-glaiſe, d'une ſaillie plus ou moins grande ſelon que le ſujet le demande. Enſuite on travaille cette matière, d'abord avec les doigts, puis avec l'ébauchoir, & enfin avec un pinçeau mouillé, pour y donner le lice néceſſaire. Ce travail étant fini, on peut s'en ſervir pour modèle, en le mettant dans le jour convenable au tableau qu'on veut faire. Lorſqu'on emploie de pareils modèles, ſoit dans des payſages, des friſes, des niches peu profondes ou ailleurs, on les poſe droits parfaitement de face, ou de biais, fuyant vers l'horizon, dans le jour & à la hauteur que l'exige le point de vue. Mais dans le cas que le bas-relief ait plus de rondeur ou de ſaillie, ſe trouver le point de vue doit au milieu du tableau; & comme les parties ſaillantes des extrêmités viennent alors néceſſairement à paſſer par-deſſus le trait extérieur, & même quelquefois par-deſſus d'autres figures, ſuivant la longueur du bas-relief, comme dans une friſe & autres endroits ſemblables, on ſe ſervira, pour éviter cet inconvenient, de plus d'un point de vue.

CHAPITRE IX.

De l'ensemble des Statues avec leurs piédestaux, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des fabriques ; avec quelques réflexions sur les bustes & sur les vases.

ON sait que la beauté de l'attitude d'une statue ne résulte que du contraste de la ligne extérieure, depuis une extrêmité jusqu'à l'autre, non-seulement de la figure même, mais aussi du piédestal; avec cette différence néanmoins entre les figures nues & les drapées, qu'un piédestal orné donne une plus grande élégance aux premières qu'un piédestal simple & uni. Cependant ceux de la seconde espèce produisent aussi un bel effet, en observant que les renflemens ou les volutes doivent être en bas aux piédestaux des statues d'hommes, & à ceux de femmes, au contraire, par en haut; proportion qui forme contraste dans les deux sexes.

Peut-être me demandera-t-on, si dans le cas qu'on ait à placer deux statues nues ensemble, c'est-à-dire, un homme & une femme connus, comme, par exemple, Diane & Apollon, Vénus & Adonis, il faut alors que les deux piédestaux soient de forme différente? Non, sans doute, car cela seroit contraire aux règles & à la symétrie. Mais si ce sont deux statues d'hommes, les piédestaux doivent être plus larges par le bas que par le haut; & il faut qu'ils aient plus de largeur par le haut que par le bas

lorſque ce ſont des ſtatues de femmes qu'on y place. Si c'eſt une ſtatue d'homme & une de femme qu'on doit mettre, ſur deux piédeſtaux, il faut que le dé en ſoit un ſimple cube ſans faillie ou rentrée; & lorſqu'on met une femme entre deux hommes, on donnera des piédeſtaux à dé ſimple & uni aux hommes, & un piédeſtal avec volutes par en haut à la femme; & ainſi de même en ſens contraire.

Les piédeſtaux à dé ſimple & uni ne conviennent pas entre des colonnes ou des pilaſtres, quand même on y placeroit des ſtatues drapées, des buſtes ou des vaſes; mais au lieu de bomber ou faillir en dehors, il faut qu'ils ſoient échancrés ou qu'ils rentrent en dedans.

La hauteur d'un vaſe placé entre deux ſtatues, ne doit pas être de plus des trois quarts de la hauteur de ces ſtatues, y compris même le piédeſtal; c'eſt-à-dire, qu'il faut que le vaſe n'aille que juſqu'à la poitrine des ſtatues, & pas plus haut.

Un buſte monté ſur ſon piédeſtal ne doit pas avoir plus de la hauteur ordinaire d'un homme; & le piédeſtal ne doit pas faillir en dehors, mais, au contraire, être évaſé, comme ceux dont je viens de parler plus haut.

Lorſqu'on veut placer dans un jardin deux vaſes & un buſte entre deux ſtatues, il faut que les deux piédeſtaux extérieurs qui portent les ſtatues, ſoient de hauteur égale avec celui du milieu ſur lequel eſt le buſte, & d'ailleurs ſimples & unis; les deux autres piédeſtaux, placés entre les ſtatues & le buſte peuvent être bombés ou évaſés, ſuivant la forme des vaſes, mais d'un tiers ou de la moitié plus bas que les autres, quoique de la même largeur.

Un vaſe dont la hauteur eſt de deux de ſes diamètres & dont la panſe forme une ligne droite, demande un piédeſtal carré avec renflement, & le contraire produira également un bon effet.

Lorſqu'un buſte eſt placé entre deux vaſes, il faut que le haut des vaſes ſe trouve de niveau avec les épaules du buſte. On obtient de même un bon effet en opérant en ſens contraire, pourvu que le piédeſtal ſoit alors un peu plus grand & d'une forme analogue à celle du vaſe.



CHAPITRE X.

De la manière de décorer les frontiſpices des temples & des autres fabriques.

IL eſt impoſible de rien produire de bon & de convenable, tant dans la ſculpture que dans la peinture, ſans un raiſonnement fondé ſur une bonne théorie, & je parle ici non-ſeulement du méchaniſme de l'art, mais auſſi des convenances qu'il faut obſerver, relativement aux circonſtances & au lieux. Je penſe donc qu'il eſt néceſſaire de faire comprendre au jeune artiſte ce que j'entends par-là, en produiſant quelques exemples de la manière de décorer le fronton de différentes fabriques.

Pour un Temple

De Jupiter, il faut prendre un aigle tenant des carreaux de foudre entre ſes griffes.

De Mars, des trophées d'armes.

De Phébus ou Apollon, un ſoleil au milieu du zodiaque, avec les douze ſignes céleſtes.

De Pallas, une égide avec la tête de Méduſe, & un caſque ſurmonté d'un hibou, ou bien d'un ſphinx couché.

De Diane, des chiens, des arcs & des flèches, ſurmontés d'un croiſſant.

De Cérès, une charrue avec des faiſceaux d'épis de bled & une ſerpe.

De Bacchus, deux tigres, un tyrſe avec des guirlandes de pampres & de grappes de raiſin.

De Mercure, le pétace & le caducée de ce dieu.

De Vulcain, une enclume, ſur laquelle ſont poſés un marteau & des tenailles.

De Veſta, une patère ou coupe dont ſort une flamme, placée au milieu d'un ſerpent qui forme le cercle en ſe mordant la queue.

De Cybèle, une tour ou une clef placée au milieu de deux lions.

Pour la Maiſon

D'un conſul, d'un ſénateur ou de tel autre magiſtrat des faiſceaux avec des haches & des carreaux de foudre au milieu.

D'un philoſophe ou d'un ſavant, un ſphinx avec un flambeau allumé & quelques livres.

D'un général d'armée, un bouclier portant un griffon, avec une maſſue & une peau de lion.

D'un négociant, un ballot, des balances & un caducée.

D'un médecin, la ſtatue d'Eſculape avec le bâton entortillé d'un ſerpent.

D'un peintre, un ſinge, avec un chevalet, une palette & des pinceaux. Et ainſi de même pour les autres arts & métiers.

Pour un hôpital on ſe ſervira d'une figure de la Bienfaiſance ou de la Charité, avec les armes ou le chiffre du fondateur.

Pour une prifon, il faut prendre des chaînes, des fers, des fouets & les autres inftrumens dont on fe fert pour la punition des criminels.

Pour une maifon de correction on emploiera la figure de l'Education qui tient le mors ou la bride d'un animal apprivoifé qui marche devant elle.

Tous les arts & toutes les fciences peuvent être repréfentés par une figure ou par une ftatue.

Il eft certain qu'on n'a élevé des temples que pour y placer l'image de quelque divinité & pour l'adorer en lui faifant des facrifices ou des offrandes. Quelques artiftes ignorans ont donc mal fait de placer en dehors, fur le frontifpice du temple ou dans des niches, les ftatues qui doivent fe trouver dans l'intérieur ; ainfi qu'on peut le voir aux temples de Diane à Ephèfe, d'Apollon à Délos, de Jupiter à Dodone, & à plufieurs autres, où les ftatues de ces dieux font placées en dehors.



LE



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE XI.

CHAPITRE PREMIER.

De la Nature morte en général.

APRES avoir traité aſſez amplement, je penſe, du pouvoir, de la dignité, de la beauté de la peinture, ainſi que de l'avantage & de la gloire que peuvent ſe procurer ceux qui pratiquent ce noble art, en employant tous

les moyens qu'il fournit pour mériter les éloges des vrais connoiſſeurs, je crois qu'il eſt néceſſaire de dire auſſi quelque choſe de la nature morte pour ceux qui choiſiſſent cette eſpèce de travail, dont le but eſt de rendre tous les objets inanimés, tels que fleurs, fruits, vaſes, uſtenciles & inſtrumens de muſique de tous les métaux, ainſi que de marbre, de pierre, de bois, &c, qu'on peut repréſenter avec avantage dans l'intérieur des fabriques, ſuivant la convenance du local. Car il ne ſuffit pas que ces objets ſoient rendus d'une manière vraie & belle, il faut auſſi ſavoir faire un choix de ce qui peut flatter l'œil pour le diſpoſer de la manière la plus avantageuſe. Ainſi, par exemple, on ſe gardera bien de prendre des fleurs fanées & flétries, ou des fruits encore verts ou déjà paſſés, ſous prétexte de faire contraſte avec le reſte, ou de donner de la vie au tableau; & il en eſt de même de tous les autres objets. Pour ce qui eſt des légumes & des poiſſons, je ſuis dans l'idée qu'ils ne méritent pas qu'on s'en occupe, ainſi je ne dirai rien à ce ſujet; non plus que des inſtrumens de chaſſe, des quadrupèdes & des oiſeaux morts; quoique ces derniers puiſſent mériter quelque attention quand on les emploie avec ſagacité dans les endroits qui leur conviennent.

Je laiſſe maintenant à juger aux connoiſſeurs & aux perſonnes ſenſées quels ſont les objets de la nature qui méritent la préférence ſur les autres. Quant à moi, je ſuis convaincu qu'une belle fleur & un beau fruit ſont faits pour flatter l'odorat & le goût, ainſi que l'éloquence & la muſique ſont deſtinées à charmer l'oreille. La vertu ſeule eſt ce qui rend la beauté digne d'être eſtimée. Qu'eſt-ce qu'une belle fleur, un beau fruit, un vaſe d'or ou un bon

inſtrument de muſique, lorſqu'on n'y trouve point une bonne odeur, une ſaveur agréable, un uſage commode, ou un ſon harmonieux? Je le répète, rien ne peut être bon ſans l'utilité qui réſulte de la qualité intrinsèque de l'objet; & le pinceau ne peut ſatisfaire ni l'odorat, ni le goût, ni l'ouie, ni le toucher; quoiqu'il ſoit poſſible, à la vérité, de faire connoître les effets de ces trois ſens par quelques figures allégoriques ou hiéroglyphiques.

Quant au local où l'on peut placer les objets de nature morte, ils ſe réduiſſent à deux eſpèces, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices; c'eſt-à-dire, qu'on peut les repréſenter comme pendus contre la muraille, ou comme couchés ſur une table, ſur un banc ou par terre.

Je regarde auſſi comme un principe certain qu'il n'eſt pas permis de repréſenter les objets de nature morte moins grands que nature.

C'eſt de même pécher contre les règles que de ſe ſervir, dans la repréſentation des différens objets de nature morte dont j'ai parlé plus haut, de perſpectives ou de fonds coloriés, ſoit ouverts ou fermés; c'eſt-à-dire, payſage ou architecture, ainſi que des êtres vivans, tels qu'hommes, quadrupèdes, oiſeaux, &c; car cela détruit abſolument l'idée de nature morte. D'ailleurs il ſeroit difficile au peintre de nature morte de bien rendre ces différens objets; & je doute que s'il poſſède aſſez de talent pour cela, il veuille s'en tenir à la partie de l'art dont il eſt ici queſtion. Mais continuons nos réflexions. Je dis donc, qu'il faut prendre pour fond de pareils

ſujets une tenture, un rideau ou un bas-relief de bois; de marbre ou de pierre, de la couleur & du ton qu'on jugera convenables pour obtenir un bon enſemble. Les fleurs ne veulent pas de fond blanc, jaune ou rouge, mais d'un gris ſombre. Pour les fruits on peut prendre un fond de marbre blanc ou gris, mais ils font un mauvais effet ſur le rouge & le jaune. Cependant comme un beau bas-relief demande plus de talent & de connoiſſance que les fleurs, les fruits & tels autres objets, on peut le remplacer par une niche profonde avec le buſte d'un dieu ou d'une déeſſe, tels qu'Apollon, Bacchus, Diane, Flore, Pomone, &c; ſuivant le local & le ſens général ou particulier qu'on veut y attacher; & chacune de ſes figures y fournira abondamment matière. On ſait quelle variété de fleurs fournit la nature, & qu'on peut les partager, ainſi que les fruits, en trois eſpèces; ſavoir, en fleurs de printems, d'été & d'hiver. Ces fleurs ont différentes qualités, propres à rendre, avec le ſecours des bas-reliefs & des buſtes, pluſieurs idées auſſi belles que ſingulières.

Il faut ſe reſſouvenir que parmi les fleurs on ne doit pas mêler de fruits, ſi ce n'eſt quelques épis de bled, à cauſe de leur légèreté & de leur ſoupleſſe; mais on peut mêler quelques fleurs parmi les fruits, particulièrement de celles qui ſignifient le repos & la joie, comme les pavots & les roſes, qui néanmoins conviennent le mieux aux raiſins, ſoit en guirlandes ou en feſtons.

Voyons maintenant, pour rendre notre inſtruction agréable, ce qu'on a dit de l'attribution de différentes fleurs. Le lys blanc eſt conſacré à Junon; le tourneſol à Apollon; la roſe

à Vénus; les pavots à Diane & à Morphée; les bluets à Cérès. Il en eſt de même des fruits: la pomme de grenade eſt donnée à Junon; les pampres & les raiſins ainſi que le figuier appartiennent à Bacchus; la pêche & les épis de bled à Cérès ou Iſis; les pommes à Vénus & à Apollon; & à Ops, comme mère de la terre, tout ce que ſon ſein produit pendant les quatre ſaiſons de l'année. Parmi les inſtrumens de muſique la lyre eſt conſacrée à Apollon, aux Muſes & à Mercure; la flûte à Pan & à Vénus; la trompette à Mars; &c.

CHAPITRE II.

Eſquiſſes de quelques Bas-reliefs pour orner des tableaux de Nature morte.

Avec des fleurs on peut prendre Zéphire & Flore; ou Vénus & Adonis qui ſe careſſent.

Avec des fruits, Cérès & Pomone, ou Pomone & Vertumne. Avec des grappes de raiſin, Bacchus & Ariane, ou une bacchanale; mais s'il y a des mûres mêlées parmi les raiſins, il convient le mieux de prendre un Silène endormi avec la nymphe Eglé.

Avec des inſtrumens de muſique, il faut prendre Apollon & les neuf Muſes; Orphée jouant de la lyre, ou Arion monté ſur un dauphin. Quant il y a des cymbales, des crotales, &c, on emploiera une bacchanale, ou un ſacrifice à Bacchus.

Pour les ſaiſons, ſavoir le printems, l'été & l'automne réunis, on peut ſe ſervir de Vénus, Cérès & Bacchus aſſis enſemble ſuivant leur rang. J'en exclus l'hiver, parce que je regarde la repréſentation de cette ſaiſon comme peu propre à de pareils ſujets, & même comme déſagréable par les idées qu'elle fait naître.

Pour que ces bas-reliefs produiſent un bon effet, il faut obſerver qu'entre les guirlandes ou couronnes ils doivent avoir une forme octogone; qu'entre les feſtons il convient de les faire circulaires; & que pour les bouquets il eſt néceſſaire qu'ils ſoient carrés & parallèles avec le cadre; particulièrement quand ils pendent en haut, en bas, & de chaque côté. Mais lorſqu'ils ſe trouvent placés dans les coins, il faut les diviſer en compartimens, ſavoir, carré en haut, & ſemi-circulaire de chaque côté & par en bas. Voilà pour ce qui concerne les bas-reliefs intérieurs en général.

Quant au relief, plus il eſt foible, & moins il forme d'ombre, plus l'effet en eſt agréable & beau, parce qu'on évite, par ce moyen, le papillotage & la confuſion.

Paſſons maintenant aux objets de la ſeconde eſpèce de nature morte, placés ou couchés dans des niches profondes, ou ſur des tables & des bancs. Ils doivent être grands comme nature, ainſi que je l'ai déjà remarqué plus haut; il faut par conſéquent les placer tout-à-fait ſur le devant du tableau, afin qu'ils paroiſſent dans toute leur force & avec toutes leurs qualités; ce qui s'obtient beaucoup mieux par un jour venant hors du tableau que par une lumière intérieure; & par celle qui y tombe par-devant que par celle qui vient de côté.

Il y a trois ſortes de fonds qui ſont bien ſortir les fruits : les raiſins, ſur-tout les noirs, ainſi que les ceriſes, les prunes bleues, & tous les fruits qui ont une teinte brune demandent un fond bleuâtre ; mais les pommes, les pêches & les abricots font un meilleur effet ſur un fond gris obſcur ; tandis qu'il faut un fond blanc pour les courges, les melons, les oranges, les fraiſes, ſoit qu'on les repréſente ſur une table, ſur un banc, ou dans une niche profonde.

Je vais maintenant tracer les eſquiſſes de quelques compoſitions qui, j'eſpère, ne ſeront pas déſagréables au jeune artiſte. Le premier tableau contient la réunion des trois belles ſaiſons de l'année.

Premier Tableau.

Ce tableau repréſente une niche profonde, carrée en dedans, & d'une profondeur égale à ſon diamètre. Dans cette niche je place un beau vaſe ſoit de cryſtal, d'or ou de cuivre, rempli de fleurs, dont celles à courte tige ſont placées au milieu, & celles à longue tige aux côtés, & s'étendant en tous ſens. En haut, au milieu de la niche, je pends à un anneau deux ou trois grandes & belles grappes de raiſin ; & à ce même anneau j'attache un ruban étroit auquel pendent librement, des deux côtés de la niche, des épis de bled entremêlés de quelques bluets. En bas, autour du vaſe, je mets de beaux fruits, tels que melons, citrons, pommes de grenade, noix, ainſi que des pêches, des abricots, des oranges, &c.

Voici maintenant la diſpoſition de ces objets. Les feſ-

tons font partagés en bouquets de verdure de la longueur de la main, qui couvrent les tiges des épis, & entremêlés, ainsi que je l'ai dit, de quelques bluets; d'où résulte une agréable nuance & variété sans trop attirer la vue. Les jambages de la corniche, dont ils se détachent, sont d'une pierre grise, & le ruban est violet foncé. Les raisins attachés à l'anneau de cuivre, sont de la plus grande espèce: ceux du milieu blancs, & ceux des côtés noirs avec une ou deux feuilles de vigne vertes; groupe qui se détache de l'ombre du fond de la niche, sans cependant détourner l'œil des principaux objets. Mon intention est de former une grande masse de belles fleurs de couleurs claires, en plaçant au milieu les plus fournies & les plus vigoureuses, telles que les blanches, les jaunes & d'un rouge vif. La plus haute, qui s'élève jusqu'aux raisins, sera un tournesol; & aux côtés j'en placerai d'autres de couleurs moins belles & moins fortes, en y mêlant çà & là une d'un beau bleu. Et comme les fruits que je veux mettre tout autour du vase, ne permettent pas qu'il soit tout-à-fait sur le bord de la niche, les fleurs qui en sortent des deux côtés doivent se trouver dans l'ombre. Je range les fruits d'une manière contraire; c'est-à-dire, les plus grands du côté gauche, & les plus petits & les plus délicats, tels que les pêches, les abricots & les prunes, du côté droit. Il faut se servir pour cela de beaux fruits d'Italie; les oranges & les citrons doivent sur-tout être fort gros, parce qu'ils sont les principaux du groupe, & d'après lesquels le reste sera disposé. Dans le cas qu'outre les saisons de l'année, on veuille représenter un des cinq sens, on

on se servira de quelque instrumens de musique ou autres, qu'on pourra placer sur le côté éclairé de l'intérieur de la niche; & par ce moyen le tableau sera fini.

SECOND TABLEAU.

Le principal objet de cette composition sera une corbeille plate ou avec un petit bord, pleine des meilleurs fruits, & dont la largeur remplira en grande partie l'ouverture de la niche. Au lieu de grappes de raisin en haut, on pendra à l'anneau un bouquet de fleurs & de belle verdure; & contre les jambages de la niche on placera des instrumens de musique. A la droite de la corbeille il y aura une jatte de porcelaine avec des fraises; & par derrière, un peu plus au fond de la niche, un compotier de crystal rempli de mûres, &c.

Les festons qui pendront aux deux côtés du bouquet seront en grande partie composés d'épis de bled & de verdure.

La plus grande & plus forte masse de lumière tombera sur la corbeille & sur ce qu'elle contient, savoir, des fruits d'un blanc clair, d'autres jaunes & quelques-uns rouges; & du côté ombré, des bruns, des noirâtres ou violets; tandis que le bouquet de fleurs, qui pend au-dessus, sera, au contraire, composé de bleu, de pourpre, de pers, & d'un peu de blanc & de jaune. Il en est de même des instrumens de musique. Les autres objets, tels que les épis de bled & la verdure, qui entourrent cette composition, n'ont pas besoin d'explication.

Ce tableau, exécuté d'une manière convenable, est propre

à servir de pendant au précédent. Je vais en ajouter un troisième composé d'instrumens de musique & qui a pour sujet l'harmonie.

Troisieme Tableau.

Au milieu du fond de la niche il y a un grand livre de musique ouvert, plus large que haut, & placé sur un pupitre. Au-dessus de ce livre pend, à un anneau, une lyre d'ivoire travaillée en or, & entre ses deux cornes est une couronne de laurier, avec une petite branche d'olivier & de myrte. Les instrumens à vent sont, ainsi que le violon, placés aux côtés & derrière le livre de musique, & sur le devant il y a quelques objets relatifs à cet art; le tout est entourré d'un beau feston de fleurs mêlées d'épis de bled. Ce tableau peut être placé entre les deux premiers.

Quant à la forme de ces trois tableaux, il est facile de s'appercevoir qu'ils doivent être plus hauts que larges, pour faire un bon effet.

Il y a encore une autre espèce de nature morte, qui n'est pas la moins essentielle, & qui jointe aux autres servira à y donner une agréable diversité. Elle consiste dans tous les objets de luxe en or, en argent, en crystal, en pierres précieuses, &c. Le célèbre Kalf nous a laissé de grands & beaux modèles en ce genre.

Pour convaincre le jeune artiste qu'on ne manque point d'objets pour mettre une grande variété dans les tableaux de nature morte, & pour faire du métier un art, ou pour mieux dire, pour enrichir les productions de

la main par les conceptions de l'esprit, & mériter par-là le titre d'un bon maître, je vais tracer l'esquisse d'un quatrième tableau, pour le sujet duquel je prendrai la sagesse, par laquelle on obtient les richesses & les honneurs.

QUATRIEME TABLEAU.

Je place au milieu du tableau tous les objets précieux d'or, d'argent, de crystal, de nacre de perle, &c, ainsi que quelques bourses remplies de pièces d'or & d'argent. Au-dessus de ces objets je pends, à un anneau, une petite tablette, avec cette devise en lettres d'or : *Sapientiæ nutrix*, ou bien, au lieu de ces mots, un soleil d'or sur un champ d'azur. De chaque côté pendent des livres, en manière de festons & entremêlés de branches de laurier, de couronnes murales & navales, & des guirlandes de palmier, de laurier, de myrte & de chêne, &c; partant de l'anneau du milieu, & attachées dans les coins d'en-haut du tableau, d'où elles forment des chûtes à plomb. Autour de ces festons on pourroit entortiller une banderole avec ces mots : *Laboris Merces, Sapientiæ nutrix;* ou bien, *Præmia Majora Laboribus.*

Pour indiquer maintenant au milieu le principal objet, c'est-à-dire, la sagesse, on peut au lieu du soleil & des livres, pendre en haut la toison d'or, & placer en bas un sphinx avec des livres & des pêches.

Il y a encore d'autres espèces de tableaux de nature morte que ceux dont je viens de parler, mais que je passerai sous silence à cause qu'on ne peut y donner aucune signification, & que par conséquent ils ne méritent

pas de fixer l'attention des connoiſſeurs, ni de tenir une place dans leur cabinet, malgré toute la beauté & toute la vérité avec leſquelles ils pourroient être exécutés : de cette eſpèce ſont les poiſſons, les légumes & les plantes ; mais le gibier mort & les attributs de chaſſe, peuvent par leur exécution être dignes de quelque éloge.

CHAPITRE III.

Eſquiſſes de quelques tableaux de nature morte, dont on peut attribuer le ſens allégorique à certaines perſonnes.

QUOIQUE j'aie dit plus haut que Kalf s'eſt rendu célèbre par ſes tableaux de nature morte, il n'eſt pas moins vrai que ni lui, ni ſes prédéceſſeurs & ſes ſucceſſeurs n'ont jamais ſu rendre raiſon des objets qu'ils ont repréſentés ; & qu'il n'a pris que ce qui lui venoit à l'eſprit, ou ce qui lui tomboit ſous les yeux, ſans ſonger à donner le moindre ſens à ces objets. Je penſe donc qu'il ne pourra qu'être agréable au jeune artiſte de trouver ici quelques exemples qui lui prouveront qu'il n'eſt pas impoſſible de donner aux tableaux de nature morte un ſens allégorique applicable à certaines perſonnes en particulier.

TABLEAU deſtiné pour un Guerrier victorieux.

Je fais voir ici des armes, tels qu'une cuiraſſe d'acier, un caſque d'un beau & riche travail, un bouclier, une

épée ou un cimeterre, dont la garde repréſente une tête d'aigle ou un mufle de lion; une lance ou un javelot, un arc, un carquois chargé de flêches, ainſi que des couronnes de laurier, de palmier & d'olivier. En haut, près du cadre, on pourra attacher, à deux anneaux, d'une chaîne d'or, à laquelle pend un cœur orné de pierres précieuſes; & au-deſſus on placera la deviſe ordinaire du héros qu'on repréſente. Je me ſers auſſi ici d'une couronne d'or, de bracelets & de bagues, d'un chapeau à plumet retrouſſé par un bouton de diamant, & d'une trompette. Au-deſſous de ces objets il y a une draperie brodée, dont un pan pend le long de la table ſur laquelle elle ſe trouve. Sur la muraille on pourra faire voir en bas-relief Apollon vainqueur du ſerpent Python, ou Perſée & Andromède, ou un homme vêtu d'une peau de lion, qui ouvre la gueule d'un tigre, & près de lui par terre une maſſue.

Explication des objets de ce tableau.

La cuiraſſe étoit anciennement un emblême de ſageſſe & de protection, car comme elle garantit la poitrine des bleſſures, elle conſerve la vie.

Le caſque ſignifie l'ardeur pour la guerre & un eſprit militaire.

Le bouclier, qui eſt de même un ſigne de défenſe, étoit en telle eſtime chez les anciens, qu'il ſervoit de récompenſe aux guerriers pour leur valeur & leur bonne conduite. Virgile, dans le neuvième livre de l'Enéïde, dit qu'Enée ſe fit apporter un bouclier dont il fit pré-

ſent à Niſus pour prix de ſon courage & de ſa fidélité. Les Argiens pour montrer leur eſtime pour les jeunes gens qui s'étoient diſtingués à la guerre, avoient coutume de les conduire en triomphe par la ville avec le bouclier d'Enhippus. On ſait auſſi que le Palladium étoit un bouclier qu'on croyoit tombé du ciel, duquel dépendoit le ſalut & conſervation de Rome ; & ſuivant l'explication de Numa Pompilius, ce bouclier ſignifioit bonheur & proſpérité, afin de ſoutenir par cette idée le courage du peuple Romain pendant une terrible contagion dont toute l'Italie fut affligée la huitième année de ſon règne. Les boucliers & les rondaches étoient conſacrés à ceux qui avoient ſauvé la république ou la ville de quelque danger éminent ; & pour tranſmettre ces actes de bienfaiſance & de courage à la poſtérité, on les faiſoit graver ſur le bouclier de celui qui avoit rendu un pareil ſervice à l'état. La lance & le bouclier ſont encore aujourd'hui des emblêmes de la guerre, ou plutôt de la défenſe qu'on doit oppoſer aux ennemis; mais ces armes ſont peu utiles lorſqu'on ne s'en ſert pas avec ſageſſe & prudence; voilà pourquoi on les met entre les mains de Pallas, d'autant plus que la lance ſignifie force & vivacité d'eſprit.

La lance ou le javelot eſt auſſi une figure allégorique de la renommée d'un nom célèbre. Et c'étoit à cauſe de cela, ſuivant Plutarque, que Lyſippe en orna la ſtatue d'Alexandre ; quoique d'autres l'euſſent repréſenté armé de la foudre. Le javelot lancé & la flêche tirée vers un but avoient la même ſignification allégorique de la réputation d'un nom illuſtre. Suivant l'idée des anciens,

le javelot & la lance indiquoient non-feulement la majefté du trône & l'autorité fuprême, mais ces armes fervoient auffi de récompenfe à ceux qui avoient montré de la magnanimité en triomphant des ennemis ; ainfi que le remarque Pline, lorfqu'il dit que Sicinius Dentatus reçut douze lances pour prix de fa rare valeur. Feftus penfe qu'on donnoit la lance ou le javelot aux chefs de l'armée pour fignifier qu'on leur confioit la conduite des troupes & la défence de l'état; & que c'étoit là la raifon pourquoi on faifoit paffer en public les prifonniers de guerre fous le joug, c'eft-à-dire, fous l'hafte ou la pique, d'où eft venu le mot *fubjuguer*, pour dire vaincre, dompter.

En matière de guerre, le cimeterre ou l'épée fignifie fureur, cruauté, frayeur, perfécution, & menace de la mort.

L'arc bandé eft de même un figne de guerre, & les flèches fervent à indiquer le peuple ou la grande étendue du pouvoir, ainfi que la vélocité & les mouvemens promts du corps.

La couronne de laurier étoit attribuée aux vainqueurs, & à ceux qui avoient fait quelque action glorieufe digne de l'immortalité; & nous favons par l'hiftoire que chez les Romains le chef de l'armée préfentoit après la victoire un couronne de laurier à Jupiter Capitolin.

On donnoit auffi à Rome aux vainqueurs une branche de palmier qui eft un emblême de la victoire; car on fait que de quelque poids qu'on charge le palmier par le haut, cet arbre croît toujours malgré cet obftacle qu'il furmonte par fa force végétative; ce qui l'a fait prendre pour

l'emblême de la conſtance dans l'adverſité.

L'olivier eſt de même une marque de triomphe. Les Romains en ornoient leurs trophées & leurs monumens militaires; & ils ceignoient d'une couronne des feuilles de cet arbre le front des triomphateurs.

La chaîne d'or étoit à Rome le prix du courage & de la vertu; & l'on s'en ſervoit non-ſeulement pour récompenſer le mérite, mais auſſi comme d'une marque d'honneur & d'eſtime. L'hiſtoire Romaine nous apprend que le fils de Tarquinus Priſcus, attaqua & vainquit l'ennemi en pleine campagne à l'âge de quatorze ans, & qu'il fut le premier qui reçut une chaîne d'or, pour récompenſe de ſa rare valeur; quoique d'autres prétendent que c'eſt Herſilius, le premier enfant mâle né des Sabines, ravies à Rome, qui fut décoré le premier de cet ornement. On ſait auſſi que Sicinius Dentatus, reçut ſoixante trois chaînes d'or, & vingt-cinq autres préſens d'or pur ou dorés pour les ſervices qu'il avoit rendus, en différens tems, à la république.

Le cœur orné de pierres précieuſes pendu à la chaîne d'or, ſert à indiquer que c'eſt du fond du cœur que doit partir un ſage avis & une mûre délibération; voilà pourquoi l'on ornoit chez les Romains d'une pareille chaîne le chef de l'armée quand il faiſoit ſon entrée triomphale; & dans le cœur pendu à cette chaîne étoient renfermés des herbes & un baume qui, à ce qu'ils s'imaginoient, le garantiſſoient de la haine & de l'envie. Aſconius remarque, entr'autres, que les enfans des nobles & des citoyens libres portoient de pareilles chaînes d'or;

tandis

tandis que les affranchis n'en avoient que d'argent ou de cuivre, pour marquer la diſtinction des rangs. C'eſt de cet uſage que Juvénal veut parler dans ſes Satires, quand il dit : « Le pauvre doit ſe contenter de cuivre ».

La couronne d'or & les bracelets dont on ornoit les épaules & les bras, étoient de même le prix des grandes actions. On conſervoit ces dons dans les familles pour engager la jeuneſſe à marcher ſur les pas de ſes braves ayeux. On trouve dans le dixième livre de Tite-Live, qu'après la victoire remportée ſur les Samnites, proche d'Aquilone, Papirius donna à Sp. Nautius, ainſi qu'à Spurius Papirius, ſon neveu, à quatre grands capitaines & à une cohorte entière des couronnes d'or & des bracelets; & aux capitaines, fantaſſins & cavaliers, des bracelets & des ornemens d'argent appelés *coronula*, petite corne. On ſait auſſi que le tribun Decius reçut une couronne d'or de Cornelius Coſſus, pour avoir défendu une place forte des Romains contre les Samnites, qu'il obligea à lever le ſiége.

Les Romains regardoient pareillement les bagues comme un ſigne d'honneur & de nobleſſe; car lorſque, ſuivant Tite-Live, dans le troiſième livre de ſes Annales, de la ſeconde guerre Punique, Mago fut envoyé par Annibal pour annoncer aux Carthaginois la ſanglante défaite des Romains à la bataille de Cannes; il leur raconta cette glorieuſe victoire, en faiſant préſenter devant eux un grand tas de bagues priſes ſur les chevaliers Romains qui y avoient été tués, afin de faire mieux comprendre l'importance de cette fameuſe journée. Et à la fin de ſon neuvième livre ce même hiſtorien rapporte que Flavius

ayant été élu dans une aſſemblée du peuple édile ou intendant des édifices publics, les nobles & les chevaliers furent ſi mécontents de ce choix que pluſieurs ôtèrent leurs bagues & les autres marques d'honneur & de dignité. Et l'éloquent Cicéron dans ſa quatrième oraiſon contre Verrès, lui reproche d'avoir diſtribué, dans une aſſemblée générale du peuple, des bagues, qui étoient des ſignes d'honneur, à des gens qui en étoient indignes; à quoi ſe rapporte ce que dit Aſconius, ſavoir, que les haches, les faiſceaux, la couronne civique & les bagues d'or étoient conſidérés par le peuple Romain comme des marques de liberté & de nobleſſe qui étoient auſſi honorables que lucratives.

Les Grecs regardoient le chapeau ou le bonnet comme le ſigne d'une noble origine; voilà pourquoi ils répréſentoient Ulyſſe la tête couverte d'un bonnet ou chapeau, pour faire entendre qu'il deſcendoit d'un père & d'une mère également illuſtres par leur naiſſance. C'eſt pour la même raiſon qu'on voit ſur les médailles anciennes un bonnet avec le mot *Libertas*.

Le diamant eſt, ſans contredit, la plus dure &, en même tems, la plus parfaite & la plus belle de toutes les pierres précieuſes, puiſqu'il reſiſte au feu ſans rien perdre de ſa qualité; ce qui fait qu'on l'a pris pour l'emblême d'une conſtance inébranlable dans la proſpérité & dans le malheur. Les anciens lui ont attribué la vertu occulte & ſurnaturelle de garantir le cœur de toute peur panique & du déſeſpoir, ainſi que de ne jamais laiſſer l'homme irréſolu dans le danger, quand ſa conſervation demande qu'il ſe poſſéde lui-même.

Le plumet & les panaches de plumes ſont de même des marques d'honneur & de nobleſſe; & la trompette ſignifie l'eſtime publique & un nom immortel.

La robe brochée ou brodée de palmes, appelée par les Romains *Toga palmata*, ſervoit ordinairement au victorieux dans ſon entrée triomphale, ainſi que le rapporte Tite-Live dans le dixième livre de ſes Annales. Iſidore de Séville dit, dans le dix-neuvième livre de ſon *Originum*, que ceux qui avoient remporté une victoire ſur les ennemis obtenoient une robe appelée *Toga palmata* ou *Toga picta*, à cauſe qu'elle étoit brochée ou brodée de palmes; & Macrobe, dans ſes *Saturnal. Lib. XI. c. 6*, prétend que Tullus-Hoſtilius a été le premier qui ait introduit ce vêtement parmi les Romains.

Les deux premiers bas-reliefs ne demandent pas d'explication, & le dernier, eſt deſtiné à donner une image de la force; car la peau de lion ſignifie ici un eſprit élevé & la fermeté de l'ame; & la maſſue une conduite raiſonnée & courageuſe.

TABLEAU *deſtiné pour un Juge.*

Je repréſente ici une balance, un glaive, un miroir, un ſceptre ſurmonté d'un œil, un ais ſur lequel eſt tracé un triangle avec le nombre I, & au milieu du triangle la figure allégorique de la vérité, une baguette de codurier, des faiſceaux avec une hache, une faulx, des verges, une chaîne d'or, un bâton entortillé de lierre, un livre *in-folio*, auquel pend le ſceau des armes de l'état ou de

la république; & en bas-relief contre la muraille un palmier portant des fruits.

Explication des objets de ce Tableau.

La balance, qui eſt l'attribut ordinaire de Thémis ou de la Juſtice, ſignifie qu'un juge doit peſer les actions des hommes, pour rendre à chacun ce qui lui appartient; voilà pourquoi les anciens diſoient qu'Aſtrée étoit montée au ciel pour ſe placer entre la balance & le lion; pour ſignifier qu'un juge doit poſſéder la fermeté néceſſaire pour punir ceux qui oſent tranſgreſſer la loi, & récompenſer le mérite, ſans diſtinction des rangs ni des perſonnes.

Le glaive eſt de même l'emblême de la juſtice & de la ſévérité de la loi, ainſi que l'a dit l'Apôtre: « Un juge » eſt le miniſtre de Dieu, & ce n'eſt pas en vain qu'il eſt » armé du glaive, mais pour punir ceux qui font mal ».

Le miroir dans la main de la Prudence ſignifie la réforme des mœurs & l'amendement de conduite.

Les Egyptiens ſe ſervoient de la figure hiéroglyphique d'un ſceptre ſurmonté d'un œil pour déſigner l'autorité ſuprême, qui, veillant ſans ceſſe ſur les actions des hommes, récompenſe ou punit ſuivant qu'on le mérite.

Plutarque, dans ſa *Doctrine des Pythagoriciens*, fait entendre que le triangle eſt l'image la plus parfaite de la juſtice. On y place le nombre I, pour ſignifier l'unité de l'Etre-ſuprême.

La figure de la Vérité n'a sans doute pas besoin d'explication.

La baguette de coudrier est la marque de la dignité sacerdotale, & les faisceaux signifient le pouvoir seculier ; c'est-à-dire, de religion & le gouvernement.

La faulx est l'emblême du châtiment, ainsi que le remarque le prophête Zacharie quand il dit, que la faulx qu'il apperçut dans une vision étoit destinée à punir ceux qui voloient ou blasphemoient.

Par les verges, il faut aussi entendre la puniton ou le châtiment nécessaire pour le maintien des loix & des bonnes mœurs.

La hache étoit regardée, non-seulement par les Romains, mais encore par quelques peuples de la Gréce, comme une marque de châtiment rigoureux, ainsi qu'on peut s'en convaincre par des médailles de Tenedos, dont parle Pollux, & dont voici l'origine. Le roi de Tenedos ayant fait défendre l'adultère sous peine de mourir par la hache, & son fils s'étant trouvé coupable de ce crime, il lui fit subir le supplice porté par la loi : évènement dont il ordonna de perpétuer la mémoire par des médailles.

Les Egyptiens ont aussi donné la *Bulla* ou le cœur pendu à une chaîne, aux juges du peuple, pour faire comprendre qu'un magistrat doit prononcer ses decrets sans égard au rang & à la condition des personnes dont le sort est remis entre ses mains.

Le bâton entortillé de lierre signifie que la justice doit être maintenue & protégée ; car on sait que le bâton est la marque de l'autorité, & le lierre celle de la protection, qui doit toujours être en vigueur.

Le grand livre *in-folio* nous donne l'idée des loix & des decrets de l'état.

Comme les fruits du palmier, repréſenté en bas-relief, ſont de la même grandeur que les feuilles, les anciens s'en ſont ſervi pour indiquer la juſtice & l'équité. D'ailleurs, cet arbre qui réſiſte plus long-tems aux ſiécles qu'aucun autre, ſert d'emblême du maintien de la juſtice, qui ne doit jamais être violée, ni altérée; & comme il ne perd point ſes feuilles à moins qu'on ne les arrache, & que ſa force végétative lui fait vaincre les obſtacles qu'on peut oppoſer à ſa croiſſance, il ſert d'exemple aux juges, en leur apprenant qu'ils doivent réſiſter avec fermeté aux dons & aux flatteries de ceux qui cherchent à les écarter de leurs devoirs.

Tableau deſtiné pour un Juriſconſulte.

On voit ici une ſtatue en plâtre de Mercure, placée ſur une baſe ou ſur un piédeſtal carré, tenant d'une main ſon caducée, & de l'autre une branche d'olivier. Sa tête & ſes talons ſont garnis d'aîlerons. A côté de cette ſtatue eſt placé un ſphinx de même en plâtre, ainſi qu'un glaive, un bouclier, une lyre ou une harpe, une lampe allumée, une écritoire avec des plumes & des rouleaux de papier, un crible, quelques livres portans les noms des principaux légiſlateurs & juriſconſultes, & une hache. Dans un petit vaſe il y a deux ou trois fleurs d'iris ou flambe. Au-deſſus de ces objets pendent à un anneau, trois guirlandes : l'une de laurier ou de lierre, la ſeconde de cèdre ou de myrte, & la troiſième de feuilles de

chêne. Sur la muraille ou dans un petit tableau eſt repréſenté, en bas-relief, la fable de Minerve ſortant de la tête de Jupiter.

Explication des objets de ce Tableau.

Mercure ſert à faire connoître le pouvoir de la parole ſur l'eſprit, ou la force de l'éloquence; car les anciens le regardoient comme le meſſager & l'interprête des dieux.

La baſe ou le piédeſtal carré ſur lequel il eſt poſé repréſente la majeſté & la ſtabilité des loix & des règles qui doivent ſervir de fondemens à nos diſcours; voilà pourquoi Mercure eſt appelé *Tetragonus*, ou carré, c'eſt-à-dire, ferme & ſtable.

Son caducée nous apprend que les princes les plus deſpotiques ſont obligés de ſe ſoumettre aux loix, & ſont ſubjugués par le pouvoir de l'éloquence; & par les ſerpens entortillés autour du caducée d'or, l'antiquité a entendu que l'éloquence accompagnée du génie & de la prudence, mettent facilement l'homme à la raiſon. Il y en a auſſi qui prétendent que le caducée d'or que Mercure tient à la main ſignifie l'excellence & l'éminence des grandes charges, qui doivent être la récompenſe de ceux qui employent leur éloquence, qui eſt un préſent du ciel, à faire le bonheur de leurs concitoyens, & à défendre l'honneur de l'état.

Par la branche d'olivier que tient Mercure, on entend la paix; car les anciens étoient dans la perſuaſion que

par l'intermiſſion de l'olivier les différents étoient appaiſés & les quérelles ceſſoient.

On donne des talonnières à Mercure pour ſignifier le promt effet & la force de l'éloquence.

Le ſphinx nous fait connoître qu'il n'y a point d'affaire quelque ſecrette & abſtruſe qu'elle puiſſe être que l'eſprit & le jugement ne pénetrent & ne débrouillent.

Je place ici un glaive & un bouclier à cauſe que c'eſt de ces armes qu'un guerrier ſe ſert pour ſe défendre lui-même & pour attaquer ſon ennemi ; & que c'eſt de la même manière que le juriſconſulte maintient la bonne cauſe & terraſſe ſa partie adverſe par la force de ſes argumens & la juſteſſe de ſes concluſions.

La lyre ou la harpe étoit chez les Romains l'emblême d'un homme d'un grand ſavoir & d'un grand eſprit ; car cet inſtrument eſt compoſé de pluſieurs cordes d'ou réſultent différens ſons qui produiſent une belle harmonie ; & c'eſt ainſi que le juriſconſulte, en péſant les raiſons des parties & en les comparant enſemble, parvient à les mettre d'accord. On a auſſi voulu donner à connoître par la lyre que l'harmonie réſulte de différens tons diſſonans, & que les hommes d'un ſentiment contraire entr'eux, peuvent, en ſe raſſemblant & en ſe réuniſſant par une bonne union, produire & tranſmettre à la poſtérité une excellente forme de gouvernement. Platon, dans ſon Timée, appele l'ame un concert ou douce harmonie ; & c'eſt ainſi que la concorde peut être regardée comme l'ame d'un état. Les Grecs & les Romains croyoient que la lyre avoit été inventée en partie par Mercure & en partie par d'autres.

Voici

Voici la forme qu'avoit la lyre des anciens. Elle reſſembloit à deux cornes liées enſemble par le gros bout d'en bas, avec une panſe renflée & un manche par en haut. On dit qu'elle n'étoit compoſée que de trois cordes, qui produiſoient ſept tons, d'où réſultoit une harmonie parfaite. On avoit donné ces trois cordes à la lyre pour ſignifier les trois ſaiſons de l'année connues des Egyptiens, ſavoir, l'été, l'hiver & le printems, chacun compoſé de quatre mois; & ce peuple attribuoit la taille à l'été, la baſſe à l'hiver, & le deſſus au printems. D'autres prétendent que cette application concerne l'homme, dont le corps eſt compoſé de quatre élemens, & l'ame de trois relativement à ſes opérations; ce qui fait enſemble le nombre de ſept, qui forment par leur union une parfaite harmonie.

Les ténèbres de l'erreur diſparoiſſent devant la lumière de la raiſon & de l'eſprit; voilà pourquoi la lampe eſt quelquefois priſe pour les choſes qu'on exécute à la faveur de ſa lumière; car comme la tranquillité qui règne pendant la nuit eſt propre à l'étude, les poëtes Grecs ont donné à la nuit un nom qui ſignifie productrice de l'eſprit, de la ſageſſe & de la quiétude; & c'eſt de-là ſans doute qu'eſt venu le proverbe : *Plus olei quam vini*, c'eſt-à-dire, qu'il faut plus dépenſer en huile qu'en vin, pour donner à entendre quon ne peut parvenir aux ſciences qu'en conſacrant tout ſon tems à l'étude. Epicharmes avoit coutume de dire, que celui qui veut atteindre à la connoiſſance des grandes choſes, ne doit pas conſacrer ſes nuits au repos.

L'écritoire, les plumes & les rouleaux de papier étoient

des objets par lesquels les Egyptiens représentoient allégoriquement toutes les choses nécessaires à l'étude des arts & des sciences, ainsi que les sciences & les arts mêmes.

Le crible servoit chez ce même peuple d'emblême de l'utilité de l'étude des arts & des sciences, ainsi que des écrivains qui traitent des choses sacrées & mystérieuses; car comme le crible sert à séparer le bon du mauvais, de même les magistrats Egyptiens, qui jouissoient aussi de la dignité sacerdotale, étoient réputés pouvoir distinguer, par leur esprit & leurs connoissances, les choses qui conduisent à la vie & à la mort; aussi se servoient-ils du mot crible pour signifier une chose véritable & dont on ne peut pas douter. D'autres prétendent que par le crible on vouloit indiquer un homme d'un grand savoir & d'un mérite supérieur, qui posséde également la connoissance des choses sacrées & humaines. C'est donc avec raison que Virgile a donné, dans le premier livre de ses Géorgiques, à cet instrument le nom de *Mystica Vannus Jacchi*, le Van (ou crible) mystérieux de Jacchus. Il y en a qui appliquent à ceci l'apothegme du philosophe Antisthenes: « Que c'est une grande folie que de ne savoir » pas distinguer l'avoine de la paille »; c'est-à-dire, les hommes instruits & sages des ignorans & ineptes.

La plante ou la fleur d'iris est un symbole de l'éloquence, suivant Homère, qui, pour donner une idée de celle des ambassadeurs Troyens, les représente comme s'étant nourri de fleurs d'iris, pour faire comprendre qu'ils possédoient parfaitement l'art de la persuasion; car on sait que la fleur d'iris ressemble par la variété de ses

couleurs à l'arc-en-ciel ou l'Iris céleste, que les anciens regardoient comme la déesse de l'éloquence.

La guirlande de laurier avec les feuilles de lierre signifient que les gens de loi méritent par leurs talens & leurs travaux un nom immortel; car chez les anciens le laurier étoit l'emblême de la force naturelle & de la fécondité de l'esprit; & le lierre qui, quoiqu'une plante foible & rampante d'abord par terre, s'élève cependant, à force de tems & de peine, le long des plus hauts édifices & des plus grands arbres qu'elle surpasse à la fin en hauteur, étoit le symbole de l'expérience & du savoir que les hommes obtiennent par le travail & la pratique.

Il ne sera pas désagréable sans doute aux jurisconsultes que, pour immortaliser leur nom & leur mémoire, nous ajoutions ici le cédre & le myrte au laurier & au lierre, puisqu'on s'écrie ordinairement des hommes éloquens & d'un grand mérite, avec Perse & Horace: *Cedro digna locuti*, qu'ils ont dit des choses dignes d'être gravées dans le cédre; c'est-à-dire, dignes de l'immortalité; car le cédre est l'emblême de l'éternité, à cause qu'il brave la main des siécles; c'est pourquoi l'arche d'alliance étoit de ce bois. Le myrte signifie un esprit orné de plusieurs talens.

Parmi les couronnes dont les Romains avoient coutume d'orner le front des législateurs & des orateurs, celle de chêne étoit en fort grande estime, à cause que c'étoit la couronne civique destinée à ceux qui avoient sauvé la ville, ou la vie d'un citoyen. Il y a plusieurs sentimens sur la raison qui a fait préférer le chêne pour cette espèce de couronnes. Les uns prétendent que ce-

ſont les Arcadiens qui en ont été honnorés les premiers, à cauſe de l'ancienneté de leurs oracles. D'autres penſent que c'eſt parce que cet arbre a été conſacré à Jupiter, le protecteur de l'oracle de Dodone & des villes; & que par conſéquent il étoit juſte d'en couronner ceux qui avoient défendu & ſauvé quelque citoyen, ſoit par les armes ou par l'éloquence. Il y en a enfin qui veulent que le chêne a été créé le premier de tous les arbres, & que c'eſt de ſon fruit que l'homme s'eſt d'abord nourri. On connoît une médaille avec cette légende Dorique: ΕΠΕΙΡΩΤΑΝ; ſur laquelle on voit un aigle qui tient des foudres entre ſes ſerres, & deux rameaux de chêne liés enſemble en forme de guirlandes; c'étoit ſans doute une monnoie d'Epire, répréſentant le chêne de Chaonie & l'oracle de Dodone.

Par Minerve qui ſort de la tête de Jupiter, je veux repréſenter la force & l'activité de l'eſprit, ainſi que la ſageſſe, qualités ſans leſquelles il eſt impoſſible de devenir en bon juriſconſulte. On peut auſſi indiquer par-là la prévoyance & la maturité des délibérations néceſſaires pour pouvoir entreprendre quelque choſe. Voilà pourquoi l'on dit que Jupiter connut Metis (qui veut dire conſeil & prudence) avant que d'accoucher de Minerve; puiſque ce n'eſt que par la réflexion & le conſeil qu'on parvient à la ſageſſe.

Tableau deſtiné pour un Eccléſiaſtique.

On voit ici une bible, un petit autel, une lampe allumée, une cuiraſſe, un glaive, deux flêches, un tambour,

une ſonnette d'argent, une harpe, une cuvette, une caſſolette, un crible, un boiſſeau plein de bled, une corbeille avec du pain & un morceau de pâte de levain, une ſalière pleine de ſel, une ceinture de lin blanc, un paquet de lin, une roue, une bague avec un ſaphir, une branche d'olivier, une feuille de papier ſur lequel ſont tracés trois cercles enlacés l'un dans l'autre & renfermés dans un plus grand cercle, & ſur la même feuille, un peu plus bas, un triangle équilateral, & au-deſſous un carré. Dans un petit tableau eſt repréſenté un payſage où l'on apperçoit, entr'autres, un rocher, un palmier, un cèdre & une colinne de laquelle coule une abondante ſource d'eau. Sur la muraille on voit, en bas-relief, un éléphant avec ſa trompe élevée vers le ciel, une cigogne & un coq. Mais il ne faut pas oublier ſur-tout la fertile ſemence de moutarde; on placera donc une branche de cette plante dans un vaſe ſur la table où ſont les autres objets.

Explication des objets de ce tableau.

Adamantius & d'autres écrivains nous apprennent que le pouvoir de l'univers doit ſe ſoumettre aux principes de la religion. Il eſt inutile de donner une plus ample explication de l'idée qu'offre ici la bible.

L'autel eſt regardé comme le ſymbole de la piété, ainſi que je l'ai dèjà remarqué dans le dix-ſeptième chapitre du livre IX.

Plutarque compare la lampe au corps humain dans lequel habite l'ame, & ſa lumiere à la faculté de l'eſprit. Mais dans l'Ecriture ſainte les docteurs de la loi & les

maîtres qui enseignent les arts & les sciences sont souvent désignés par la figure allégorique de la lampe, que le Seigneur ordonne de placer sur le candelabre, afin de dissiper les ténébres. Il y en a qui veulent que par sa lumiere il faut entendre l'évangile; d'autres prétendent qu'elle est le symbole de S. Jean-Baptiste, qu'on appele aussi une lampe allumée.

Le philosophe Antisthenes, parlant de la cuirasse, avoit coutume de dire, « que la vertu est un defenseur constant, parce qu'on ne peut jamais la perdre. » C'est dans ce sens que S. Paul exhorte ses auditeurs à s'armer du bouclier de la foi contre les flêches enflammées des méchans; ce qui s'accorde avec le précepte d'Horace : *Qui pectus preceptis format amicis.*

Suivant S. Paul « la parole de Dieu est vive & puissante, » & plus pénétrante qu'un glaive à deux tranchans. » Et le prophête David dit que : « les enfans de ceux qui » craignent Dieu, sont comme les flêches dans la main » de l'homme puissant »; paroles que, suivant Eucherius, il faut appliquer aux apôtres envoyés par toute la terre; à cause que dans leur mission ils ont percé le cœur de l'homme par la doctrine du Christ, comme avec une flêche acérée, & les ont fait passer des ténébres à la lumière; car dans plusieurs endroits de l'Ecriture sainte on entend par les flêches la parole divine, qui pénètre dans l'ame comme un glaive à deux tranchans.

On trouve dans l'Ecriture sainte que Dieu ordonne de célébrer son nom avec des tambours & des tambourins; & S. Grégoire dans le sixième livre de ses épîtres à Athanase se sert du tambour comme d'un symbole pour

ſignifier un tendre réſſouvenir; « car, dit-il, comme les
» matières dont eſt fait le tambour, ſont préparées
» long-tems auparavant, afin de pouvoir produire du ſon;
» de même l'homme doit, par l'exercice conſtant de la vertu
» & de la piété, tâcher de ſe rendre digne des bienfaits
» de ſon créateur & de célébrer à haute voix ſa puiſ-
» ſance. »

Les clochettes d'or entremêlées de grenades qui pendoient aux franges du bas de la robe du grand ſacrificateur, appelée Methir, ainſi que l'avoit ordònné Moïſe dans le vingt-huitième chapitre de l'Exode, ſignifioient allégoriquement la publication de la loi de Dieu; & le bruit que faiſoient ces clochettes lorſque le grand prêtre entroit dans le ſanctuaire ou en ſortoit, indique que les miniſtres des autels doivent toujours avoir la parole de Dieu ſur les levres pour exhorter, reprimander ou conſoler les hommes, ſuivant leur foibleſſe ou leurs péchés.

La harpe repréſentoit anciennement toutes les éſpéces d'arts & de bonnes qualités; & Euſebe penſe que cet inſtrument à reçu ſon nom d'un mot Grec qui veut dire enſeigner à quelqu'un les ſciences louables. L'on ſait, en effet, que les chants d'Orphée & de Linus parmi les Payens, & ceux de David parmi les Juifs ont invité le peuple à la piété & aux bonnes mœurs.

Par l'eau contenue dans la cuvette & le feu de la caſſolette ou de l'encenſoir lés prêtres Egyptiens donnoient à entendre la purification des péchés, & qu'on avoit été éclairé & corrigé par la lumiere d'une doctrine ſaine & pure; car on ſait que l'eau nétoye & purifie, & que

le feu achève ce que l'eau seule n'a pas pu opérer. Voilà sans doute à quoi il faut attribuer l'usage des anciens de se purifier avec de l'eau & de se parfumer en revenant des funérailles ; car suivant Hesychius, évêque de Jérusalem, les parfums étoient une image allégorique de la prière & de la doctrine divine.

Les Egyptiens se servoient du crible comme d'un symbole pour représenter l'utilité de l'étude des arts & des sciences. D'autres ont voulu indiquer par-là le but & la fin qu'on doit se proposer dans toutes choses ; parce que c'est par un examen constant de soi-même qu'on parvient à la plus haute sagesse, & à la quiétude qui est la récompense de la vertu, & qui nous rend également humble dans la prospérité & ferme dans le malheur.

Ce peuple donnoit à la doctrine & à l'instruction le nom de *Sbo*, qui signifie abondance, ou tout ce qui est nécessaire à la vie ; voulant faire entendre par-là que, pour s'adonner à l'étude & à la pratique des arts & des sciences, il faut jouir d'une subsistance honnête. C'étoit là aussi, à ce qui semble, l'opinion d'Aristote qui vouloit que ceux qui possédent de la fortune cultivent la philosophie. Et Zacharie, homme notable parmi les Juifs, dit : « Si vous avez de la farine, étudiez la loi ; & lorsque » vous connoîtrez la loi, vous ne manquerez pas de » farine. » Il faut se ressouvenir ici que par la loi, les Juifs entendoient les sciences & les arts ; & par la farine le bled & toutes les autres choses qui servent à la subsistance de l'homme. Mais je pense, suivant l'idée des Egyptiens, que cette doctrine regarde plutôt l'ame que le corps ; car on croît que le panier avec le pain sans levain,

levain, qu'Aaron & ses fils devoient seuls offrir, ainsi qu'il est dit dans le Lévitique, étoit une allégorie de la langue ou de la parole, ou, pour m'expliquer plus clairement, de l'éternelle & céleste éloquence; car ainsi que le pain sert à soutenir le corps, la parole de Dieu nourrit l'ame.

Le levain, qui est une des choses dont on a le plus besoin pour faire du pain, offre plusieurs idées dans l'Ecriture sainte, & signifie, entr'autres, les sciences & les arts. Or, on sait que les sciences sont divisées en humaines & divines, dont les premieres sont sujettes à différentes interprétations, tandis que les divines sont toujours les mêmes; car ce qui est une fois parfait le demeure toujours, de même que le feu qui échauffe une fois, échauffe toujours aussi long-tems qu'il est feu. L'éternelle Providence qui préside à toutes les choses créés, est sans fin. C'est de cette manière que la philosophie, la morale & la théologie ont quelque analogie avec la nature divine; tandis que la grammaire, la rhétorique, la dialectique, &c, sont des sciences purement humaines; & voilà pourquoi, dit Origines, on ne se sert pas du levain aux offrandes. Car, par le levain il faut entendre, suivant les théologiens, les sciences humaines, dont la nature ne consiste qu'en raisonnemens captieux; mais qui cependant servent de moyens utiles, puisque la pureté de la langue, qu'on acquiert par la grammaire, nous fait connoître la beauté & l'excellence de l'éloquence, à laquelle on parvient par la rhétorique; ainsi que la méthode de convaincre & de réfuter s'obtient par la dialectique.

Les naturaliſtes prétendent que toutes les ſubſtances de la terre ſont produites par le ſel. Les théologiens comparent le ſel à l'évangile, en citant le treizième chapitre du Lévitique où il eſt dit, qu'il faut ſe ſervir de ſel dans toutes les offrandes qu'on fait à Dieu; c'eſt-à-dire, que dans la doctrine il faut ſuivre les préceptes des apôtres, que J. C. appele le ſel de la terre. Par l'encens le plus pur, qu'il étoit ordonné par le vingt-quatrième chapitre du Lévitique de mettre ſur les douze pains de propoſition, les Septantes croyent qu'il faut entendre du ſel, pour ſignifier la doctrine des apôtres. Car comme le ſel ſert à apprêter la viande & à lui donner un meilleur goût, il en eſt de même, dit Heſychius, de l'inſtruction & de l'exhortation, qui nous rendent la ſageſſe divine agréable.

On lit dans l'Ecriture ſainte que Dieu avoit ordonné, par la bouche de Moïſe, aux prêtres de l'ancien teſtament, de paroître toujours purs & ſans tache devant les yeux du Seigneur & du peuple, afin de ſervir d'exemple; c'eſt pourquoi ils portoient autour du corps une ceinture blanche, afin de ſe rappeler ſans ceſſe ce précepte: la ceinture du prophête Jérémie avoit la même ſignification, ainſi que S. Cyrille l'a démontré. Comme cette ceinture étoit de lin blanc, il eſt néceſſaire que nous faſſions quelques réflexions ſur cette matière.

Il eſt connu que la ſemence de lin germe & pouſſe peu de tems après qu'elle a été ſemée; & qu'on cueille cette plante après qu'elle a fleurie & formée ſa ſemence, pour la faire rouir pendant quelque tems dans l'eau, & la faire ſécher enſuite au ſoleil. Après quoi on la teille

& lui fait ſubir toutes les autres opérations néceſſaires pour en faire du fil & enfin de la toile, qu'on fait blanchir pour s'en vêtir & paroître ainſi devant la face du Seigneur. Mais les miniſtres des autels doivent ſur-tout avoir ſans ceſſe préſent à la mémoire les peines que coute la préparation du lin, qui eſt l'emblême d'une conduite intacte, afin qu'en renonçant aux choſes mondaines & inutiles, ils puiſſent ſe rendre dignes de porter la robe blanche de la gloire éternelle. La végétation promte & facile du lin, nous apprend combien il eſt aiſé d'atteindre à la vertu & aux ſciences, lorſqu'on s'en occupe conſtamment avec zèle. Héſychius penſe que par le lin il faut entendre les vains & les foibles projets de l'homme, & le fil de la volonté du Tout-puiſſant, qui demeure toujours avec nous; & qu'il eſt par conſéquent du devoir de ſes miniſtres, d'employer leurs ſoins & leurs labeurs à diſtribuer le lin céleſte, pour occuper les hommes à s'en préparer un vêtement pour l'éternité.

Pluſieurs ſavans ont regardé la roue comme le ſymbole de la théologie; à cauſe que la roue ne touche jamais la terre qu'en un ſeul point, tandis que le reſte eſt toujours en haut; & que c'eſt ainſi que l'ame doit ſans ceſſe s'élever vers Dieu. C'eſt donc avec raiſon qu'on a comparé les théologiens à une roue; puiſqu'en renonçant aux choſes terreſtres, ils ne doivent s'occuper que du ciel.

Le ſaphir eſt une pierre qui de tout tems a été en grand honneur, & qui ſert de ſymbole de la ſouveraineté & du ſacerdoce. Il y en a qui prétendent que cette pierre attire les influences céleſtes de Jupiter & de Saturne, &

que ceux qui la portent voyent accomplir tous leurs desirs par ces dieux. Mais suivant les saints Pères le saphir représente le trône dont parle Ezéchiel, savoir le siége de Dieu éternel, miséricordieux & tout-puissant ; & Eucherius pense que par la fabrique & la forme du ciel il faut entendre la société des justes & des élus ; voilà pourquoi, dit Hésychius, le trône de saphir signifie le dixième ciel ou l'empyrée ; car par la couleur de cette pierre il veut indiquer la pureté & la clarté de la lumière céleste, qui éclaire l'Eglise d'une doctrine inaltérable & pure.

L'Ecriture sainte nous apprend que dans l'origine du monde l'olivier étoit l'emblême de la paix ; car immédiatement après que les eaux furent baissées, le pigeon que Noé avoit lâché de l'arche revint avec une branche d'olivier, comme un signe que la colère du ciel étoit appaisée. Le rameau d'olivier est aussi dans les livres saints le symbole de l'homme juste & pieux. Cet arbre sert de même, à cause de sa verdure continuelle, d'emblême de l'espérance ; voilà pourquoi S. Basile desire de ressembler à l'olivier qui, chargé de fruits & d'une belle verdure, donne encore de l'espérance pour l'avenir ; voulant signifier par-là les fruits impérissables de la piété & des bonnes œuvres.

Ce n'est pas sans raison que les sages parmi les Egyptiens & parmi les Grecs donnoient à la chaîne de certaines sciences le nom d'Encyclopédie, idée qu'ils représentoient par trois cercles liés ensemble, de manière que du centre de l'un partoit la circonférence de l'autre, & tous les trois étoient renfermés dans un autre cercle plus grand, appelé la théogonie. Les trois cercles du milieu signifioient les connoissances humaines, qui, étant introduites

par la coutume, la raiſon & la nature, ſont regardées mal-à-propos comme des connoiſſances certaines; tandis que le grand cercle, qui renferme ceux-ci, eſt une image des ſciences divines. Ces mêmes choſes ſont repréſentées d'une manière ſymbolique dans le Lévitique par les vêtemens & les ornemens du grand prêtre parmi les Juifs; car ſa ceinture ſignifie des mœurs irréprochables; ſes vêtemens ſacerdotaux repréſentent la vérité, la pureté de la doctrine & des diſcours, dont les explications conduiſent l'homme à la connoiſſance des choſes, c'eſt-à-dire, à la philoſophie; & ſa robe éclatante ſignifie la théologie, dont le but eſt de corriger nos cœurs & de nous conduire au ciel par le chemin de la vertu. Lorſque les théologiens ont acquis les connoiſſances néceſſaires à l'amandement des mœurs, il eſt eſſentiel qu'ils s'occupent de l'art de s'exprimer avec ordre & clarté, c'eſt-à-dire, de la dialectique. Enſuite il faut qu'ils paſſent à la phyſique ou philoſophie naturelle, qui a pour objet le monde & toutes les choſes qu'il contient. Après quoi ils doivent s'adonner entièrement à la théologie qui comprend en elle toutes les ſciences, ainſi que je l'ai déjà dit.

Cette doctrine conſiſte donc en quatre parties; cependant Salomon, le plus ſage des hommes, ne l'a diviſée qu'en trois parties, ſavoir, la morale, la phyſique, & la métaphyſique, dont il a parlé dans trois livres, les Proverbes, l'Eccléſiaſte, & le Cantique des Cantiques; c'eſt-à-dire, qu'il a traité de la morale dans ſes Proverbes, de la nature des choſes dans ſon Eccléſiaſte, & de la contemplation des choſes ſurnaturelles ou des idées mé-

taphyſiques dans ſon Cantique des Cantiques. Cela paroît auſſi avoir aſſez d'analogie avec ce que l'Ecriture ſainte dit du Dieu d'Abraham, d'Iſaac & de Jacob; car la ſoumiſſion d'Abraham à tous les ordres de Dieu eſt un exemple des principes de la morale; tandis qu'Iſaac, qui creuſe des puits & qui fouille dans le ſein de la terre, nous offre un emblême de la phyſique; & que Jacob qui voit l'échelle par où les Anges montent au ciel & en deſcendent, paroît le ſymbole de la contemplation des choſes divines.

Par le triangle équilatéral, nous indiquons le but d'une vie innocente & heureuſe, & les moyens d'y parvenir; car pour cela il eſt néceſſaire d'obſerver trois préceptes; ſavoir, de donner de ſages & ſalutaires conſeils à ſon prochain, de juger ſainement de tout, & de faire le bien; voilà pourquoi les Grecs donnoient à Pallas le nom de *Tritonia*, comme étant chargée du ſoin d'exercer une juſtice exacte & impartiale. Les Egyptiens & les Grecs, qui étoient fort verſés dans la ſcience allégorique, regardoient le triangle comme le ſymbole de l'activité de l'eſprit humain à faire des recherches ſur les choſes céleſtes, terreſtres & ſouterraines. D'autres prétendent qu'il faut entendre par cette figure géométrique; les mathématiques, la phyſique & la métaphyſique; idée qui ſe rapporte aſſez avec celle de Socrate.

La figure carrée ſignifie ſtabilité & fermeté, à cauſe que de quelque manière qu'on la tourne, elle montre toujours quatre lignes & autant d'angles. Ariſtote dans ſon premier livre de la Morale, & dans ſon troiſième livre à Théodat ſemble être de la même opinion, & croit

que l'on peut appeler, par comparaison, l'homme carré, pour signifier une personne pieuse & parfaite. Cela s'accorde aussi assez bien avec l'ancien proverbe latin : *Quadragonum in se perfectum, & criminis expers;* « le carré est » parfait en soi, & se trouve exempt de toute censure ».

Le rocher étoit, chez les Egyptiens, la figure allégorique de la fermeté & de la constance. David, parlant de la protection de Dieu, dit : « Tu es mon rocher »; & J. C. voulant donner à connoître la durée de l'Eglise, dit, qu'il veut la bâtir sur un roc. C'est à quoi se rapporte aussi le songe de Nebucadnezar, dans lequel il vit une grande figure dont la tête étoit d'or, les bras & la poitrine d'argent, le ventre, les hanches & les cuisses de cuivre, & les jambes & les pieds de fer & d'argille. A quoi il ajoute qu'une grande pierre s'étant détachée de la montagne, sans aucun secours humain, elle alla frapper ce colosse, & le mit en poussière, que le vent dissipa, de manière qu'il n'étoit pas possible de reconnoître la place où cette figure avoit été placée; mais que la pierre qui l'avoit réduite en poudre devint une fort grande montagne, qui couvrit toute la terre de son ombre.

Le palmier, dont le tronc est par en bas près de la terre, mince & plein de nœuds, mais qui par en haut est plus épais, plus beau & plus agréable, à cause de son élégante verdure qui s'étend en tous sens, signifie que quelque abject que puisse d'abord paroître l'état des bons ou des justes, ils brillent enfin d'une beauté rare par leurs vertus & leurs bonnes œuvres. Mais écoutons le pieux & savant Eucherius. « Le palmier, dit-il, diffère de tous les autres » arbres dont le tronc est gros par en bas, & devient

» plus mince en s'élevant, avec des branches pointues ;
» ce qui nous repréſente ces hommes groſſiers qui ne
» s'occupent que des plaiſirs des ſens ; tandis que les
» juſtes & les élus du Seigneur peuvent, avec raiſon,
» être comparés au palmier, dont le tronc, mince par le
» bas, ſemble mépriſer la terre, pour s'élever avec force
» vers le ciel. »

Le cèdre, qui porte un fruit auſſi excellent qu'utile, eſt le ſymbole de la charité & de la piété, deux vertus qui ſont abſolument néceſſaires aux miniſtres des autels.

On lit dans les Pſeaumes, que des ſources d'eau d'Iſrael ſe ſont élevées les louanges du Seigneur dans l'aſſemblée des juſtes ; par où les théologiens penſent qu'il faut entendre les livres de la loi & des prophêtes, qui, comme des ſources d'eau vive, ont répandu parmi les Iſraélites, la connoiſſance de Dieu & de ſa loi. Pluſieurs commentateurs de l'Ecriture ſainte & Pères de l'Egliſe, aſſurent que les ſources d'eau ſignifient les apôtres & les premiers docteurs de la foi ; Euthyme, & les premiers Pères de l'Egliſe, prétendent que cela veut dire la prédication de l'Evangile.

Les Ecrivains rapportent que l'éléphant, qui eſt le plus docile des quadrupèdes, aime la pureté & la piété ; car auſſi-tôt que la nouvelle lune éclaire la terre, il ſe nettoye en ſe lavant dans une eau limpide ; & lorſqu'il eſt malade, il prend, avec ſa trompe, de l'herbe & des plantes qu'il lance vers le ciel, comme s'il vouloit par là implorer ſon aſſiſtance dans l'état de maladie & de foibleſſe où il ſe trouve.

L'Ecriture ſainte ſe ſert de la cigogne pour ſymbole d'un

d'un jugement ſain & d'un eſprit exalté au-deſſus des choſes terreſtres; à cauſe que cet oiſeau conſtruit toujours ſon nid ſur le faîte des plus hautes maiſons, pour ſe mettre à l'abri des animaux voraces de la terre; & qu'il fait la guerre aux ſerpens & autres reptiles, qui ſont l'emblême des paſſions déſordonnées.

Les anciens regardoient le coq comme le ſymbole de l'immortalité & de la ſpiritualité de l'ame; & Pythagore ordonne à ſes diſciples de nourrir le coq, pour faire comprendre qu'ils devoient alimenter leur ame de la connoiſſance des choſes céleſtes. Voilà auſſi pourquoi Socrate mourant, dans l'eſpérance que la partie ſpirituelle de ſon être ſeroit bientôt réunie à la Divinité, pour jouir d'une vie éternelle, diſoit qu'il étoit obligé d'offrir un coq à Eſculape, c'eſt à-dire, au Médecin de l'ame; car ſachant que ſa diſſolution étoit prochaine, il eſpéroit d'être bientôt guéri de toutes les infirmités attachées à la nature humaine. Les commentateurs de Platon prétendent que le ſacrifice du coq ſignifie le départ de l'ame vers le ciel, pour y célébrer, pendant toute l'éternité, la gloire de Phébus.

La ſemence de moutarde ſignifie les choſes qui, d'abord petites & mépriſables, deviennent tout-à-coup grandes & produiſent en abondance du fruit; voilà pourquoi J. C. compare la foi à cette ſemence. Il y en a qui prétendent que par la ſemence de moutarde il faut entendre la force & l'étonnante puiſſance de la parole de Dieu cachée dans l'Ecriture ſainte, mais qui produit bientôt de grands effets dans l'ame de ceux qui s'occupent de cette lecture. Ce qui s'accorde avec ce que dit Horace, Livre 1 Epît. 1.

Nemo adeò ferus eſt, ut non miteſcere poſſit,
Si modò culturæ patientem commodet aurem.

C'eſt-à-dire; « Fuſſes-tu l'homme du monde le plus » brutal, on peut venir à bout de t'apprivoiſer, pourvu » que tu ayes de la docilité, & que tu te laiſſes inſtruire. » Cette plante ſert auſſi d'emblême d'une ame active & d'un eſprit pénétrant; car on ſait qu'on frotte avec de la ſemence de moutarde la tête raſée de ceux qui ſont tombés en léthargie. Pythagore ayant un jour mâché une feuille de cette plante, fut fort étonné de l'effet qu'il en éprouva; s'étant apperçu que ſon eſprit en avoit été exalté, comme s'il alloit s'élever au ciel à ce qu'il faut attribuer; la vertu de cette plante qui monte par le nez au cerveau qu'elle purifie, & donne par-là de la vigueur & de l'énergie à l'eſprit. Démocrite prétend que quelques grains de moutarde bouillis avec d'autres herbes, les fait cuire tout de ſuite, & les rend tendres.

J'ai accumulé dans ce dernier tableau un grand nombre d'objets, afin de convaincre les jeunes artiſtes combien peu ils doivent craindre de manquer de matériaux en conſultant les bons auteurs, & en étudiant avec ſoin l'antiquité qui étoit ſi ſavante dans la ſcience de l'allégorie.



CHAPITRE IV.

De l'origine, de la nature & des qualités des couronnes triomphales & autres récompenſes honorables chez les Romains.

L'HISTOIRE nous apprend la manière magnifique avec laquelle on récompenſoit chez les Romains la vertu, la valeur & la bonne conduite des citoyens, des ſoldats & des chefs de l'armée, en les honorant de couronnes & d'autres ornemens d'or & d'argent, dont je penſe qu'il ne ſera pas inutile de parler ici à la ſuite de la nature morte; puiſque c'eſt en employant à propos ces objets qu'on peut donner un ſens clair à un tableau d'ailleurs bien composé.

On ſait que lorſqu'un chef de l'armée Romaine avoit obtenu une victoire, ſoit par terre ou par mer, il faiſoit faire des recherches pour connoître ceux qui avoient montré le plus de valeur pendant la bataille; enſuite il ſe plaçoit ſur une éminence, où après avoir rendu graces aux dieux de l'avantage qu'on venoit de remporter ſur les ennemis de la république, il louoit toute l'armée de la bonne conduite & du courage qu'elle avoit montré, & faiſoit en particulier l'éloge des légions qui avoient le plus contribué à la gloire de cette journée; puis il s'adreſſoit à chaque légion en les nommant l'une après l'autre, & les appelloit les amis & les défenſeurs de la république, au nom de laquelle il diſtribuoit les pré-

ſens deſtinés à chacun. Ces préſens conſiſtoient en couronnes d'or & d'argent, des ceinturons, des chaînes d'or, des bracelets, des bagues, des cuiraſſes, des boucliers, des javelots, des lances, des épées, des harnois de chevaux, & autres inſtrumens de guerre riches & d'un beau travail, que perſonne n'oſoit porter s'il ne les avoit pas obtenues de la manière que je viens de le dire. On trouve dans l'hiſtoire Romaine pluſieurs exemples de pareilles récompenſes diſtribuées aux troupes; & Tite-Live, entr'autres, rapporte que le conſul Papirius Curſor diſtribua à quatorze cens hommes des bracelets d'or, & récompenſa enſuite une légion entière par de magnifiques préſens. Il raconte la même choſe de Scipion pendant qu'il faiſoit la guerre en Eſpagne & dans d'autres contrées. On lit auſſi que Lucius Antonius, fils de Lucius Fabius Quadratus, reçut juſqu'à deux fois de l'empereur Tibère des ornemens d'or pour le col & pour les bras.

Pline & Solin nous apprennent que quelquefois un ſeul homme obtenoit par ſa vertu & par ſa valeur tous les ornemens ou toutes les récompenſes dont j'ai parlé plus haut, & ils citent à cette occaſion l'exemple de Marcus Sergius couvert de vingt-trois bleſſures & qui reçut, pour ainſi dire, toutes ces marques d'honneur, & même la couronne civique dans les batailles de Traſimène, de Trebie & de Cannes, où les Romains furent défaits par Annibal. Cependant ce brave Romain doit encore céder le pas à Lucius Sicinius Dentatus, qui, ſuivant Pline, Solin, Valère Maxime & Aulu Gelle obtint, par ſon grand mérite, du ſénat de Rome, plus de trois cens vingt récompenſes honorables de toutes eſpèces, & qui fit neuf

fois son entrée triomphale dans Rome avec les chefs de l'armée sous lesquels il avoit combattu.

Quant aux couronnes dont on récompensoit le mérite, il y en avoit plusieurs espèces différentes qui portoient chacune un nom particulier, suivant la nature du service qu'avoit rendu celui à qui on la décernoit; telles que l'obsidionale, la civique, la triomphale, l'ovale, la murale, la navale, la vallaire, la radiale, &c; dont les unes s'appeloient *Intonsæ*, à cause qu'on en laissoient les feuilles entières, & c'étoient les plus honorables, & les autres se nommoient *Tonsæ*, parce que les feuilles en étoient tondues avec des ciseaux.

La couronne obsidionale qui se donnoit à celui qui avoit soutenu ou fait lever le siége d'une ville, & qui passoit pour la plus honorable de toutes, étoit faite d'herbes & particulièrement de chiendent cueilli sur le champ de bataille même; voilà pourquoi on disoit que ce simple étoit consacré à Mars. Quintus Fabius reçut la couronne obsidionale du consentement unanime du sénat & du peuple Romain, après qu'il eut délivré la ville de Rome du danger dont la menaçoit Annibal pendant la seconde guerre Punique. On la décerna aussi à E. Scipion pour avoir sauvé en Afrique l'armée de Manlius, lorsqu'elle étoit prête à tomber au pouvoir de l'ennemi; & Calphurnius l'obtint en Sicile; de même que l'incomparable Lucius Sicinius Dentatus.

La couronne civique étoit la récompense de celui qui avoit sauvé la vie à un citoyen dans un assaut ou dans une bataille. Cette couronne étoit faite de feuilles de chêne avec les glands. Le chef de l'armée la remettoit à la

personne délivrée du péril, qui devoit être Romain & non étranger, pour la placer sur la tête de son bienfaiteur. Pline dit qu'on donnoit aussi cette couronne à celui qui tuoit le premier ennemi au siége d'une ville appartenante aux Romains. Cette couronne étoit la plus estimée après l'obsidionale & se portoit en plusieurs occasions, principalement aux grandes fêtes & solemnités; & ceux qui en étoient décorés tenoient aux spectacles & aux autres jeux publics la première place auprès des sénateurs, qui à leur arrivée, les recevoient avec des marques de respect. Ils étoient aussi, de même que leurs pères & grands pères exempts de toutes les charges & impôts; & pouvoient, à leur gré, accepter ou refuser les emplois publics. Plusieurs Romains ont joui de ces avantages, sur-tout le brave Lucius Sicinius Dentatus, qui reçut quatorze couronnes civiques, & Capitolinus qui en mérita six. Marcus Sergius l'obtint de même, &, en un mot, tous ceux qui avoient rendu de grands services à la république. Cicéron reçut la couronne civique par un décret du sénat pour avoir délivré Rome du danger éminent dont l'avoit ménacé la conjuration de Catilina. La couronne civique étoit faite de chêne, à cause que le gland est regardé comme la première nourriture de l'homme, & que le chêne étoit consacré à Jupiter le protecteur. Les vainqueurs dans les jeux Capitolins, institués par Domitien, ainsi que les acteurs, les musiciens & les poëtes étoient de même couronnés avec des feuilles de chêne.

La couronne triomphale se donnoit aux chefs de l'armée Romaine qui avoient vaincu l'ennemi en bataille

rangée, & qui par-là avoient conservé quelque province ou soumis quelque autre. Ils faisoient leur entrée dans Rome monté sur un char doré tiré par quatre, ou, selon d'autres, par six chevaux blancs. La couronne triomphale étoit faite de laurier, arbre consacré à Apollon, à cause de son éternelle verdure & des baies rouges qu'il porte; pour signifier que la victoire ne s'obtient pas sans grande peine, sans danger & sans effusion de sang. Sextus rapporte que les soldats avoient coutume de suivre le char de triomphe, le front ceint de même d'une branche de laurier, afin qu'en rentrant dans Rome ils fussent purifiés du sang des ennemis qu'ils avoient tués. Cette couronne se donnoit aussi aux vainqueurs dans les jeux publics, ainsi qu'aux poëtes & aux orateurs; voilà pourquoi Hésiode dit que les Muses lui avoient accordé un sceptre & une couronne de laurier. Les sacrificateurs & les devins se ceignoient de même le front de laurier; & ceux qui suivoient l'armée portoient à la main une branche de laurier sur leur casque, au lieu de plumes, à cause qu'on regardoit cet arbre comme propre à la divination.

La couronne ovale s'accordoit au chef de l'armée ou des légions, quand ils avoit défait l'ennemi sans éprouver une grande résistance, ou lorsqu'ayant entrepris la guerre sans l'ordre exprès du sénat, il avoit pris quelque place importante. Cette couronne, faite de myrte, arbre consacré à Vénus, signifioit que la guerre avoit été terminée sans grande effusion de sang; voilà pourquoi l'on faisoit beaucoup de réjouissances publiques, mais sans grands appareils de triomphe. Lorsqu'on avoit

remporté une victoire ſur des eſclaves ou ſur des pyrates les vainqueurs portoient la même eſpèce de couronne; à cauſe qu'on penſoit que de pareils ennemis n'étoient pas dignes d'exercer la valeur du peuple Romain. Je parlerai des principaux généraux qui ont mérité l'ovation, ainſi que de ceux qui ont obtenu le grand triomphe, lorſqu'il ſera queſtion des entrées triomphales.

La couronne murale étoit la récompenſe de ceux qui, dans un aſſaut, avoient montés les premiers ſur les murs de la ville aſſiégée. Cette couronne étoit d'or, & avoit la forme d'un cercle crenelé, ou relevé avec des tours de la ville qu'on venoit de prendre; elle étoit auſſi l'ornement des génies & des déïtés qui protégeoient les villes. Voilà pourquoi Cybèle, ou la déeſſe Tellus & tous les génies particuliers des provinces portoient des couronnes tourelées. Quelquefois on gravoit ſur le cercle des figures de lion, ſymbole du courage & de la généroſité. Suétone rapporte que l'on donnoit cette couronne aux ſimples ſoldats, auſſi bien qu'aux chefs de l'armée, comme un témoignage public qu'ils avoient eſcalladé les murs des ennemis. C'eſt Manlius Capitolinus, qui, ſuivant Pline, fut le premier honnoré de la couronne murale; & Scipion la donna à Q. Trebellius & à Sextus Digitus, pour avoir monté enſemble les premiers ſur les murs d'une ville ennemie.

La couronne navale ou roſtrale étoit deſtinée à ceux qui avoient remporté quelque avantage ſur mer, ou qui étoient montés les premiers ſur les vaiſſeaux ennemis. Cette couronne étoit auſſi compoſée d'un cercle d'or relevé avec des prouës de vaiſſeaux enlacées les unes dans les autres. Marcus Varron ne dédaigna pas de la recevoir des mains de

de Pompée,pour avoir vaincu & défait les Pyrates. Augufte la donna à Marcus Agrippa après les victoires remportées fur la flotte de Pompée & de Marc Antoine fur les côtes de la Sicile; ainfi qu'à Scylla & à plufieurs autres. Le fénat de Rome préfenta une couronne roftrale, avec un bouclier d'or & plufieurs autres dons honorables & précieux à l'empereur Claude, pour avoir, peu de tems après qu'il fut monté fur le trône, défait trois cens mille barbares qui s'étoient révoltés, & coulé à fond deux mille de leurs vaiffeaux.

Cette couronne fervoit auffi de récompenfe chez les Athéniens à ceux qui équipoient des vaiffeaux de guerre pour le fervice de l'état, ou qui defcendoient & fe fortifioient fur le territoire ennemi.

Dans la fuite les Romains placèrent un porc-épic fur le cercle de leur couronne navale,parce que cet animal,dont la défenfe confifte dans fa peau, dans laquelle il s'enveloppe, étoit l'emblême d'un combat naval. Cette couronne confacrée à Diane, ou la lune, à caufe de fon l'influence de cet aftre fur la mer & fur fon flux & reflux.

La couronne vallaire étoit accordée par le chef de l'armée à celui qui avoit le prémier franchi les retranchemens de l'ennemi. Elle confiftoit en un cercle d'or, relevé avec des pieux ou des pals de la même matière.

La couronne radiale fe donnoit aux princes lorfqu'ils étoient mis au rang des dieux, foit avant ou après leur mort; cette couronne n'étant propre qu'aux déités, ainfi que le remarque Cafaubon. C'eft Néron qui le premier a pris pendant fa vie cette couronne, dont Augufte même n'a eu l'honneur qu'après fa mort.

Les couronnes des empereurs étoient ordinairement de laurier, à compter depuis Jule Céfar, à qui le droit de le porter fut décerné par un décret du fénat; droit qui a depuis paffé à tous fes fucceffeurs.

La couronne facerdotale étoit faite de têtes de bœufs, écorchées avec les plats où l'on mettoit les entrailles des victimes & les bandelettes dont elles étoient parées quand on les aménoit à l'autel. On voit une pareille couronne fur un médaille d'Augufte, avec le mot ΑΡΧΙΕΡΑΤΙΚΟΝ.

L'empereur Hadrien fit faire en faveur d'Antinous, une couronne de Lotus, à laquelle il donna le nom d'*Antinæia.* On en voit fur les médailles.

Le diadême eft plus ancien que la couronne. C'étoit un bandeau plus ou moins large, dont les bouts noués derrière la tête tomboient fur le col. C'eft le premier ornement des rois, qui, dans le bas empire, devint celui des empereurs depuis Conftantin. Il étoit relevé par des perles & par des diamans, ou fimples ou à double rang. Les impératrices mêmes le portèrent alors, ce qui n'avoit point eu lieu dans le haut empire, où jamais tête de femme ne fut couronnée.

Juftinien eft le premier qui a pris une efpèce de couronne fermée en forme de bonnet, & quelquefois plus platte, approchant du mortier des préfidens du parlement; excepté qu'il eft furmonté d'une croix, & fouvent bordé d'un double rang de perles. On a auffi repréfenté quelques empereurs du bas empire avec le nimbe, qui eft un cercle de lumière pareil à celui qu'on met aux images des faints.

Le cafque eft le plus ancien habillement de tête qu'on

trouve ſur les médailles & le plus univerſel ; les rois, les empereurs & les dieux mêmes s'en ſont ſervi. Celui qui couvre la tête de la Roma, a ordinairement deux aîles comme le pétaſe de Mercure. On voit quelquefois celui des rois ornés des cornes de Jupiter Hammon, ou ſimplement de cornes de taureau ou de bélier, pour marquer une force extraordinaire.

Les princes & les princeſſes ſe couvroient auſſi quelquefois la tête d'un voile, pour faire connoître qu'ils exerçoient les fonctions ſacerdotales, ou qu'ils étoient mis au rang des dieux : honneur qui leur a été rendu juſqu'à Conſtantin, dont on voit encore l'apothéoſe ſur les médailles.

Les Romains avoient encore d'autres marques de diſtinction, telles que la chaire curule que les magiſtrats Romains mettoient dans les chars pour s'aſſeoir lorſqu'ils paroiſſoient en public, & dont on accordoit l'honneur à ceux qui s'étoient diſtingués par de hauts faits ; ainſi qu'on le lit du grand Scipion.

On élevoit des ſtatues conſulaires à ceux qui, par leurs victoires, avoient agrandi l'empire ; & Auguſte ordonna qu'après les dieux on rendroit des honneurs divins à ceux qui auroient rendu de ſemblables ſervices ; il fit même, pour cet effet, conſtruire une galerie dans ſon palais où l'on plaça leurs ſtatues.

CHAPITRE V.

Des cérémonies qui s'obſervoient aux entrées triomphales des Romains.

Il y a, en général deux motifs qui excitent les hommes aux grandes choſes, tant pendant la paix que pendant la guerre; ſavoir, les honneurs & les richeſſes. Les ames nobles & généreuſes n'aſpirent qu'aux premières, c'eſt-à-dire, à un nom immortel & mépriſent le lucre, comme indigne d'elles. Le gouvernement Romain fut employer utilement ce deſir de la gloire, & l'inſpirer à ſes guerriers par des recompenſes honorables que je vais recapituler ici, en commençant par l'entrée triomphale des victorieux.

L'entrée triomphale étoit decernée au chef de l'armée qui, par ſes victoires, avoit terminé heureuſement la guerre. Au jour nommé pour cette fête, les peuples de toutes les villes de l'Italie ſe rendoient en foule à Rome, dont les temples, les rues & les maiſons étoient tendus de toutes ſortes d'étoffes précieuſes, & ornés de rameaux verts & de fleurs; en un mot rien ne manquoit de ce qui pouvoit donner aux ſpectateurs une idée de la grandeur & de la magnificence Romaine. Le ſénat, les prêtres & les nobles, avec les principaux citoyens, tous richement vêtus, alloient hors de la ville au-devant du triomphateur. Il étoit aſſis ſur un ſiège d'ivoire ou d'ébene,

appelé chaire curule (*Sedes curulis*), dans un char doré, enrichi de pierres fines & tiré par six beaux chevaux blancs. Il avoit pour vêtement la toge brodée de palmes (*Toga palmata*); sa tête étoit ceinte d'une couronne de laurier, & il tenoit à la main un bâton de commandement ou bien une petite figure de la Victoire aîlée & portant une couronne de laurier ou une branche de palmier à la main. Quelque fois on plaçoit derrière le triomphateur une statue de la Victoire, qui tenoit une courronne de laurier au-dessus de sa tête; ainsi qu'on voit des exemples de l'un & de l'autre sur des bas-reliefs anciens & sur des médailles. Les prisonniers faits à la guerre marchoient devant le char vêtus d'habits d'esclave & la tête rasée; & le roi ou le chef, ainsi que les autres ennemis de marque, étoient conduits, garottés deux à deux, à ses côtés Les légions Romaines suivoient le char à pied & à cheval richement armés, avec leurs javelots garnis de laurier, & une branche de palmier à la main, pour montrer l'allégresse publique; mais ceux qui s'étoient le plus distingués par leur valeur & leur bonne conduite, marchoient aux deux côtés du char la tête ceinte d'une couronne de laurier & tenant une branche de palmier. Devant le triomphateur alloient quelques chariots chargés des trophées remportés sur l'ennemi & des présens reçus des alliés du peuple Romain. Ensuite on voyoit des tours & des chateaux faits de bois, pour représenter les villes & les forteresses prises sur l'ennemi; & en marchant on faisoit des combats simulés. Les différens objets qui servoient à ces entrées triomphales étoient en si grand nombre, qu'elles duroient quelque fois trois ou quatre

jours de ſuite. Arrivé au capitole on ſe rendoit dans le temple de Jupiter Capitolin, où l'on appendoit les dépouilles des ennemis, appeleés *Manubiæ;* & la journée ſe terminoit par un magnifique feſtin.

Pour ſe former une idée plus exacte encore de cette auguſte cérémonie on peut conſulter Plutarque, quand il parle de l'entrée triomphale de Paul Emile après ſa victoire ſur Perſée roi de Macedoine, à laquelle toutes les autres reſſembloient plus ou moins, ſuivant que le victorieux étoit aimé du peuple Romain.

Quant aux jeux, aux habits & aux autres acceſſoires, il étoit permis au triomphateur d'en diſpoſer à ſa volonté, ainſi que de l'eſpèce de char qu'il vouloit. L'hiſtoire nous apprend que ce char étoit ordinairement tiré par quatre ou par ſix chevaux blancs; mais quelque fois on ſe ſervoit auſſi pour cela de taureaux. Le grand Pompée ayant ſoumis l'Afrique, fit ſon entrée dans Rome dans un char attelé d'élephans; & Suetone nous apprend que celui de Jule Céſar étoit trainé par quarante éléphans. L'empereur Gordien ſe ſervit de ces mêmes animaux pour ſon entrée triomphale; ainſi que Marius, lorſqu'il eut ſoumis l'Afrique, & étendu l'empire Romain en Egypte. Ce fut pour la même raiſon que Scipion l'Africain fit mettre des élephans à ſon char. Auguſte revenant victorieux de l'Orient & ayant terminé la guerre avec Marc Antoine, employa, du conſentement du ſénat & du peuple Romain, quatre éléphans; & l'empereur Veſpaſien jouit du même honneur, après avoir terminé pluſieurs guerres dans l'Orient; car ces animaux ſervoient, dans ces occaſions, à repréſenter les pays qu'on venoit de ſoumettre. Flavius

Joſeph rapporte que l'empereur Aurelien, qui étoit roi des Goths, fit ſon entrée dans Rome ſur un char tiré par des cerfs. Marc Antoine attela des lions apprivoiſés devant ſon char de triomphe, pour faire comprendre qu'il ſauroit ſoumettre, dans la guerre civile, ſes plus fiers & ſes plus dangereux ennemis ; ce que Cicéron lui a reproché dans ſes oraiſons connues ſous les noms de Philippiques.

Le triomphateur avoit auſſi la coutume de prendre dans ſon char un enfant ou un plus grand nombre, ainſi que le remarque Cicéron dans ſon oraiſon pour Murena. Il y en avoit qui ſe faiſoient ſuivre par des animaux ſauvages, tels que lions, ours, tigres, rinoceros, panthères, dromadaires, &c., comme Joſeph le dit en parlant des empereurs Titus & Veſpaſien. D'autres ſe ſervoient de muſique vocale & inſtrumentale. Parmi ces entrées triomphales, celles du grand Pompée, de Céſar, des deux Scipions & de quelques empereurs ont offert des choſes ſingulières, comme Blondus le rapporte fort au long dans ſon traité intitulé : *Rome triomphante.* Il étoit auſſi permis aux triomphateurs de ſe faire ériger des ſtatues dans les temples & dans les places publiques, ainſi que des colonnes & des arcs de triomphe de marbre ſur leſquels étoient repréſentées, en bas relief, les batailles qu'ils avoient livrées & les victoires qu'ils avoient remportées, comme on le voit encore par ce qui nous reſte de ces monumens. Les Romains ont en cela imité les Grecs, qui, pour rappeler les grandes actions, érigoient des trophées faits de la manière ſuivante. Il plaçoient ſur

l'endroit où ils avoient gagné la victoire, le plus haut arbre qu'ils pouvoient trouver dans les environs, dont ils abattoient les branches, pour y pendre les armes des vaincus. Ils donnoient à cet arbre le nom de *Tropi* d'ou eſt venu *Trophæum*, & qui ſignifie deroute, défaite, fuite, à cauſe que les ennemis avoient cédé le champ de bataille. Les Romains adoptèrent, dans la ſuite, cet uſage des Grecs, car Salluſte rapporte que Pompée après avoir conquis l'Eſpagne, planta ſes trophées ſur le faîte des plus hauts Pyrenées; uſage qui prévalut tellement avec le tems, qu'on fit des trophées en ouvrage de maçonnerie. Mais en ouvrant l'Ecriture ſainte on trouvera que cette coutume eſt beaucoup plus ancienne, & que d'autres peuples s'en ſont ſervi. On lit, par exemple, dans le premier livre des Rois, chapitre quinze, que Saül ayant vaincu Agag, roi des Amalechites, & étant parvenu au mont Carmel, y dreſſa un arc de triomphe, ou un monument de la victoire qu'il venoit de remporter. Suivant P. Oroſius, Rome a compté trois cens vingt triomphateurs, dont l'empereur Probus fut le dernier; car c'eſt pendant le regne de ce Prince que le ſuperbe empire de Rome commença à tomber en décadence.

Voyons maintenant de quelle manière les Grecs faiſoient leur entrée triomphale; Antiochus, ſurnommé Epiphanes, ayant entendu faire, le recit de l'entrée triomphale de Paul Emile, dont j'ai parlé plus haut, en fut tellement enivré de vaine gloire, qu'il voulut ſe donner auſſi l'honneur du triomphe, & ſurpaſſer les Romains en magnificence. Il fit pour cet effet annoncer par tout ſon royaume qu'à un jour nommé

un grand tournoi dans la ville de Daphnes; ce qui y attira en effet un grand concours de peuple de toute la Grèce. L'entrée du roi ſe fit de la manière ſuivante.

La marche s'ouvrit par cinq mille jeunes Grecs armés à la Romaine, ſuivi par un pareil nombre de Myſiens magnifiquement habillés ſuivant le coſtume de leur pays. Enſuite venoient cinq mille Galates, & un grand nombre d'autres nations, appelés Argyraſpides à cauſe de leurs boucliers d'argent. Après quoi marchoient deux cens cinquante rangs de gladiateurs; & puis mille chevaliers la tête ceinte d'une couronne d'or, & dont les chevaux étoient richement caparaçonnés. Ceux-ci étoient ſuivis par mille autres chevaliers, appelés écuyers, ayant avec eux une troupe des favoris du roi. Après quoi parurent mille nobles à pied, & enſuite mille autres chevaliers, nommés la troupe du roi. Puis venoient quinze cens chevaliers avec des cuiraſſes dorées, par-deſſus leſquelles ils avoient des cottes de maille richement brodées en or & en argent avec toutes ſortes d'animaux. Enſuite on voyoit cent chars attellés de ſix chevaux, ſuivis de quarante autres tirés par quatre chevaux, & d'un autre tiré par des éléphans; après lequel venoient trente-ſix de ces animaux. Huit cens enfans portant des guirlandes & des couronnes de fleurs ornées d'or paroiſſoient enſuite, ainſi que mille bœufs gras & huit cens dents d'éléphans. On vit alors arriver un nombre infini d'idoles & de ſtatues de ceux qui s'étoient diſtingués dans les arts & dans les ſciences, vêtues d'étoffes d'or & d'argent enrichies de pierres précieuſes; les noms & les talens de ces perſonnages ſe trouvoient écrits ſur les piédeſtaux des ſtatues. Des eſclaves

portoient auſſi les images de quatre idoles repréſentant le jour, la nuit, le matin & le ſoir. Enſuite arrivèrent ſix cens pages du roi vêtus d'étoffes d'or, ſuivis de deux cens femmes nobles, portant des caſſolettes d'or remplies de parfums & de beaumes odorans; & celles-ci étoient ſuivies par quarante ſiéges d'argent maſſif, dans leſquels on portoit autant de femmes vêtues ſuperbement d'étoffes d'or & d'argent garnies de pierres fines. Les rues étoient arroſées d'huiles, de beaumes & de parfums précieux. Cette entrée triomphale dura trente jours entiers, pendant leſquels il y eut à Daphnes toutes ſortes de jeux & de tournois avec permiſſion à toutes les perſonnes parfumées de beaumes & d'huiles de ſe préſenter & de ſe nourrir, pendant tout ce tems, aux tables du roi, dont il y en avoit quinze cens d'établies pour cet effet.

Il y avoit encore parmi les Romains une autre ſolemnité appelée l'ovation, qui étoit inférieure à l'entrée triomphale dont j'ai parlé ci-deſſus. L'ovation s'accordoit à ceux qui n'étoient pas conſul ou proconſul. On s'y bornoit auſſi quand la victoire avoit été remportée ſans grande effuſion de ſang, ou lorſqu'on avoit entrepris la guerre ſans un decret exprès du ſénat, comme je l'ai déjà remarqué en parlant de la couronne ovale. Voici la manière dont ſe faiſoit cette reception.

Le chef de l'armée entroit dans Rome aſſis à cheval, (dans les premiers tems il marchoit à pied) couronné de myrte, arbre conſacré à Vénus; à cauſe que la victoire avoit été gagnée, non d'une manière martiale, mais ſans grand danger, & comme il pourroit convenir à Vénus & aux femmes, ainſi que l'obſerve Aulu Gelle.

Les troupes n'y paroiſſoient pas armées ; & au lieu d'une muſique guerrière on ſe ſervoit à cette occaſion de flûtes & d'autres inſtrumens agréables & doux. Enfin, on marchoit tranquillement avec les depouilles des ennemis; & le ſénat venoit à la porte de la ville au devant du général, dont il louoit hautement la bonne conduite. Pluſieurs grands généraux ont demandé & obtenu l'ovation, qui fut accordée pour la premiere fois à Poſthumius Libertus, pour avoir ſoumis les Sabins, & enſuite à Marcellus après la conquête de Syracuſe. Suetone rapporte qu'Auguſte reçut cet honneur après la bataille de Philippes, & lorſqu'il eut terminé la guerre de Sicile; & Pline nous apprend que pluſieurs généraux, à qui le ſénat refuſa le grand triomphe, furent admis à l'ovation, dont le nom venoit du ſacrifice d'une brebis (*Ovis*) que le général faiſoit au capitole, au lieu d'un taureau qui ſervoit de victime aux grands triomphes. D'autres prétendent, que ce mot dérive des acclamations du peuple, qui avoit coutume de crier : *oe !* ou *oue* !

Je ne parlerai point ici des autres entrées triomphales des Romains, dont on peut trouver des deſcriptions dans Appien, Alexandrin & Ammien Marcellin : les deux premiers rapportent le triomphe de Scipion l'Africain, & le dernier celui de l'empereur Conſtance.



CHAPITRE VI.

Des quatre principaux Jeux de la Grèce.

Les usages qui s'observoient aux anciens grands jeux de la Grèce n'étant pas généralement connus, je pense que c'est rendre un service aux jeunes artistes, que d'en dire ici quelque chose en passant.

Les premiers & les principaux de ces jeux étoient appelés jeux Olympiques, qui se tenoient près de la ville d'Olympie, en Elide, dans le Péloponèse. Ils furent institués en l'honneur de Jupiter Olympien, par Hercule Ideén & ses quatre freres, Péoneus, Idas, Jasius & Epimedes, lorsqu'il vinrent du Mont Ida, en Crete, dans l'Elide; & qu'on nomma les Dactyles ou Curetes Idéens, à cause qu'ils étoient cinq frères, comme on vient de le voir. Ces jeux étoient célébrés avec beaucoup de solemnité tous les quatre ans, & c'est de-là qu'est venu l'usage de compter le tems par olympiades; chaque olympiade formant un période de quatre ans. On y faisoit cinq sortes d'exercices; savoir, la course à pied & ensuite sur des chars, la lutte de corps à corps, le pugilat ou l'escrime, le disque ou le palet, & le saut. La lice étoit fermée par des barrières, & il n'étoit permis à aucun spectateur d'y entrer.

Il y en a qui prétendent que ces jeux furent institués par Jupiter, après qu'il eut triomphé des Titans qui vouloient escalader les cieux; & qu'Apollon y signala son

adresse en remportant le prix de la course sur Mercure, & celui du pugilat sur Mars. D'autres veulent qu'Hercule & ses quatre frères inventèrent chacun un de ces jeux, & qu'étant cinq en nombre, ils furent appelés Dactyles, d'après les cinq doigts de la main; le mot Grec *Dactylos* signifiant un doigt.

Les Grecs donnoient à ces exercices le nom de *Pentathlon*, & les Romains celui de *Quinquertium*, dont deux, la course & le saut, dépendoient des jambes; deux autres, le disque & le palet, des bras; & le cinquième, ou la lutte, des bras & des jambes. Le vainqueur à ces cinq jeux gymniques s'appeloit, chez les Grecs, Pentathle ou Pancrastiate, mot composé de *Pan* & de *Kràtos*, qui signifie l'emploi de toutes les forces du corps; car il étoit permis de s'y servir de tous les moyens & de toutes les ruses possibles pour triompher de son adversaire.

Je vais maintenant donner une courte description de ces cinq jeux. Le stade avoit, dans l'origine, six cens pieds géométriques de longueur; mais dans la quatorzième olympiade cette longueur fut doublée. On commençoit d'abord par y faire des courses à pied, vêtu fort légèrement, & ensuite à cheval & armés. On y admettoit aussi des hommes appelés coureurs, qui étoient armés de la tête jusqu'aux pieds. Demerate, de la ville d'Hérée, qui le premier inventa ce jeu, y fut vainqueur en la soixante & quinzième olympiade. C'est pourquoi il étoit représenté, dans le bois sacré d'Olympie, en bottes, avec un casque & un bouclier. Mais, dans la suite, les Eléens & tous les Grecs en général abolirent cet usage. Le premier qui remporta le prix à la course sans armes se nommoit Chærilos ou

Chorœbos l'Eléen ; Arrachion de Phigalie obtint la victoire dans le troiſième exercice, & fut couronné, ſuivant Pauſanias, après ſa mort ; & Policrate de Myſsène, d'extraction noble, mérita de grands honneurs dans le quatrième jeu.

Pour la lutte de corps à corps, on ſe frottoit entièrement d'huile, afin d'empêcher d'être facilement empoigné ; après quoi on ſe couvroit le corps de pouſſière, pour que la ſueur ſe ſéchat plutôt. Ainſi préparés, les athlètes entroient dans l'arène & commençoient le combat.

Le pugilat, ou le combat du ceſte, étoit le plus dangereux. On ſe ſervoit pour cela d'une eſpèce de gant de cuir armé de plomb, avec lequel on ſe portoit des coups terribles.

Le diſque ou palet étoit une pierre ou un morceau de plomb rond & plat, fort lourd, qu'on lançoit au loin à force de bras ; exercice qui eſt encore en uſage dans quelques endroits, avec cette différence, que les anciens jètoient le palet avec une jambe en l'air, à un but poſé ſur une petite pyramide qui reſſembloit à une pomme de pin.

Le cinquième exercice étoit le moins dangereux de tous, puiſqu'il ne conſiſtoit qu'à faire différens eſpèces de ſauts.

Les couronnes qu'on diſtribuoit pour récompenſe aux vainqueurs de ces jeux, étoient d'abord faites de feuilles d'olivier ; mais dans la ſuite on ſe ſervit pour cela de chiendent, de ſaule, de laurier, de myrte, de chêne, de buis & d'ache, ainſi que nous l'apprend Plutarque dans la vie de Caton d'Utique ; ce qui fit dire à Tygrane, qui ſervoit dans l'armée de Xercès : « O Dieu ! contre

» quelles gens devons-nous faire la guerre. Ils ne com» battent pas pour les trésors & pour les richesses, mais » seulement pour la vertu ». Cependant on ne prennoit pas pour ces couronnes indifféremment toutes sortes d'oliviers ; car on choisissoit pour cela l'espèce appelée *Callistephanos*, c'est-à-dire, *belle couronne*, dont les branches pendent vers la terre, comme celles du myrte, & qui sont très-propres à faire des couronnes. Les feuilles de ces couronnes différoient beaucoup de celles des autres, en ce qu'étant blanches en dehors, le verd s'en trouvoit en-dedans quand elles étoient roulées; tandis que les autres étoient blanches en dedans & vertes en dehors. Hercule & ses frères furent les premiers qui apportèrent cet arbre des pays hyperboréens dans la Grèce, ainsi que nous l'apprend Pausanias.

Les jeux Pythiques furent institués long-temps avant les jeux Istmiques, mais après les jeux Olympiques. Ils étoient célébrés en l'honneur d'Apollon, pour avoir vaincu le serpent Python.

Il y en a qui pensent que les jeux Pythiques furent ainsi nommés d'un endroit appelé *Pythos* où on les célébroit, ou bien du mot Grec *Pythestai* (consulter) *; à cause qu'on y consultoit l'oracle pour savoir les choses qui

---

* L'auteur se trompe sans doute; car, suivant Pausanias, *Pythestai* signifie *sentir mauvais*, parce qu'Apollon ayant tué à coups de flèches un homme appelé Python, dont le corps, qu'on laissa sans sépulture, infecta tous les habitans de la ville voisine, à laquelle on donna, à cause de cela, le nom de *Pitho*. *Note du Traducteur.*

devoient arriver. La différence de ces jeux avec les jeux Olympiques confiftoit en ce que les jeux Pythiques fe faifoient au fon d'une mufique vocale & inftrumentale. Ces jeux fubirent plufieurs altérations après l'inftitution du Pancrace & du Quinquerce. Et il eft dit que dans la première Pythiade, * plufieurs héros célèbres, & des dieux mêmes, s'exercèrent dans la lice pour y gagner le prix. Caftor, par exemple, remporta celui de la courfe des chevaux; Pollux, celui du cefte; Calais, celui de la courfe à pied; Zethes, celui de la courfe tout armé; Pelée, celui du difque; Telamon, celui du pugilat; & Hercule, celui du pancrace, c'eft-à-dire, de la lutte fimple & de la lutte compofée, ou, felon d'autres, de tous les jeux en général.

Dans tous ces jeux on donnoit au vainqueur une couronne de laurier, qui y étoit particulièrement confacrée, à caufe qu'on penfoit que cet arbre étoit agréable à Apollon, parce qu'il rappeloit à ce dieu fes aventures avec la fille du fleuve Penée. Il y en a cependant qui veulent que les jeux Pythiques furent inftitués long-temps avant les amours d'Apollon & de Daphné; & qu'avant qu'on connut cette qualité au laurier, on fe fervoit pour les couronnes des triomphateurs & des vainqueurs de feuilles de palmier & de chêne, ainfi qu'Ovide le dit dans le premier livre de fes *Métamorphofes*. Plutarque & Paufanias rapportent que Théfée, à fon retour de Crete, diftribua des

* La *Pythiade* étoit un certain nombre d'années au bout defquelles on célébroit les jeux Pythiques. La Pythiade fut d'abord de neuf ans, & enfuite de cinq ans.

couronnes de palmier aux vainqueurs dans les jeux établis en l'honneur d'Apollon, comme des marques de l'honneur qu'ils venoient de mériter ; car le laurier ne fut connu qu'après que les jeux Pythiques furent institués ; ce qui donna lieu à la fable des amours d'Apollon & de Daphné. D'autres prétendent qu'Apollon aimoit les feuilles & les fleurs de pommier avant qu'il eût affectionné le laurier ; & que les vainqueurs en étoient aussi couronnés, comme le poëte Archias le remarque dans sa *Mythologie, lib. V, cap. 4.* Mais Lucien dit qu'aux jeux Pythiques on donnoit une couronne des fruits consacrés à Apollon ; & il y a des écrivains qui prétendent que le laurier de Delphes portoit de si grandes baies, qu'on pouvoit les regarder comme de petites pommes. Cependant la principale raison de cette différence doit être attribuée aux changemens qu'on a faits dans la prix des jeux Pythiques, ainsi que dans les tems qu'on les donnoit ; car dans le commencement ils furent célébrés tous les neuf ans, à cause du nombre des neuf muses qui vinrent, dit-on, du mont Parnasse, pour offrir leurs présens à Apollon, après qu'il eut vaincu le serpent Python ; & dans la suite on les donna tous les cinq ans.

Les jeux Neméens se célébroient tous les trois ans vers le solstice d'hiver, dans le bois de Nemée, situé entre Cléones & Phliunte, en l'honneur d'Opheltes, autrement appelé Archemore, fils de Lycurgue, qui fut tué dans ce bois par un serpent. Voici comment il est dit qu'arriva ce malheur. Œdipe ayant, par ignorance, épousé sa mère, veuve de Laïus, roi de Thèbes, eut d'elle deux fils, Etéocle & Polynice, à qui il abandonna

la royauté, à condition qu'ils gouverneroient tour-à-tour ; mais Etéocle, l'aîné des deux frères, après avoir règné la première année, refusa de céder le trône à Polynice ; ce qui occasionna une guerre, dans laquelle Polynice demanda du secours à Adraste, roi d'Argos, dont il avoit épousé la fille, & qui, conjointement avec Tydée, son autre gendre, leva une grande armée pour faire la guerre aux Thébains. Cette querelle finit par la mort d'Etéocle & de Polynice, qui se tuèrent en duel. Dans l'armée d'Adraste il y avoit sept chefs, qui, étant arrivés dans l'isle de Lemnos, y souffrirent beaucoup de la soif ; lorsqu'ils rencontrèrent Hypsipyle, qui portoit dans ses bras le jeune Opheltes, fils de Lycurgue, prêtre de Jupiter, & d'Euridice, à qui ils demandèrent de leur enseigner quelque source d'eau. Sur quoi Hypsipyle, empressée de les satisfaire, & n'osant mettre l'enfant par terre, parce que cela avoit été défendu par l'oracle, le posa sur l'herbe près d'une plante d'ache, à côté d'une fontaine, où se trouvoit caché un serpent, qui le tua sur le champ. Les chefs de l'armée ayant appris cet accident, tuèrent le serpent, &, pour consoler Lycurgue, instituèrent les jeux Néméens, qu'on célébra tous les trois ans. Voilà pourquoi on n'admit, dans le commencement, que des soldats & leurs enfans à ces jeux ; mais dans la suite des tems on permit à toutes les personnes libres d'y disputer le prix. Théagenes rapporte, dans son *Histoire d'Egine*, *livre IV*, *chapitre 13*, qu'Hypsipyle fuya de Lemnos à Nemée, à cause d'une conspiration entre les femmes de tuer tous les hommes, par une jalousie que leur inspira Vénus, offensée de ce qu'elles avoient osé se mêler avec d'autres femmes. Toutes, en

effet, exécutèrent ce cruel projet, à l'exception d'Hypſipyle, qui chercha à ſauver Thoas, ſon père, en le cachant dans la huche d'un boulanger. (Cet événement eut lieu peu de temps après le départ des Argonautes, & leur arrivée dans cette iſle.) Mais les femmes de Lemnos ayant trouvé Thoas, le jetèrent dans la mer avec la huche, & condamnèrent à la mort Hypſipyle, qui échappa heureuſement à leur fureur, mais qui fut priſe par des pyrates & vendue comme eſclave à Lycurgue. Euridice, femme de Lycurgue, ayant appris la mort d'Opheltes, elle demanda qu'Hypſipyle fut punie; mais celle-ci alla ſe cacher dans un lieu ſolitaire, où elle fut cependant dénoncée par le devin Amphiaraus aux deux fils d'Euridice, Thoas & Eunoëus, qui la cherchèrent avec empreſſement, & par la protection deſquels, ainſi que des chefs, témoins de ſon innocence, elle rentra en grace auprès d'Eurydice. D'autres veulent qu'Hercule établit les jeux Neméens pour avoir tué un terrible lion dans la forêt de Nemée. Il y en a auſſi qui prétendent que ces jeux furent inſtitués à la mémoire d'Archemore; mais qu'Hercule, après avoir vaincu le lion Neméen, avec la peau duquel il ſe couvrit la tête & le corps, les rétablit ſous une forme régulière, & ordonna qu'ils ſeroient célébrés à l'honneur de Jupiter tous les trois ans, le 12 du mois appelé par les Corinthiens *Panemos*, auquel les Athéniens donnoient le nom de *Boëdromios*, & qui répond à notre mois d'Août; d'autant plus que dans ce mois Théſée avoit vaincu les Amazones; mais d'autres encore ſont d'opinion que ces jeux ont été créés à la mémoire d'Opheltes, qui, par ſa propre mort, préſagea le ſort des Lacédémoniens alors en guerre avec les

Thébains. Il y en a cependant qui croient que ce n'étoit pas le même Opheltes que celui dont il a été parlé plus haut, mais un fils d'Euphetas & de Creüse, qui ayant été couché par terre par sa nourrice qui vouloit montrer une fontaine aux chefs d'Argos, fut tué par un serpent caché sous l'herbe.

Les jeux Neméens furent donc institués à la mémoire d'Opheltes, pour consoler Lycurgue & Euridice, ses parens. Voilà pourquoi les Juges qui y distribuoient les prix étoient habillés de noir. Car Opheltes fut dans la suite nommé Archemore, à cause qu'Amphiaraus avoit à sa naissance prédit sa mort prématurée: *Archo* signifiant en Grec *commencement* & *moros* la *mort*; comme si l'on disoit *mourant peu de temps après sa naissance*, dans le même sens que s'exprime le poëte Latin: *Nascentes morimur, finisque ab origine pendet*; c'est-à-dire: « Nous commen» çons à mourir en naissant, & notre fin est inséparable » de notre commencement. »

Les exercices de ces jeux étoient les mêmes que ceux des autres, mais les vainqueurs y étoient couronnés d'ache verte, dont on se servoit en général pour les funérailles, dans l'intention de perpétuer la mémoire d'Archemore. Je laisse aux botanistes à décider si le *Selinon* des Grecs est le même que notre persil ordinaire, & si leur *Petroselinon* doit être pris pour ce que nous appelons ache. Dans le principe, les vainqueurs à ces jeux recevoient une couronne d'olivier; mais après la défaite des Medes, ils en reçurent une d'ache, en mémoire de ceux qui furent tués à cette sanglante bataille; & depuis ce moment cette herbe ne servit plus que pour signifier affliction & deuil.

Quant aux quatre jeux dont nous traitons ici, deux étoient consacrés à des mortels, savoir, Archemore & Mélicerte; & les deux autres à des déités, Jupiter & Apollon. Pour ce qui est de herbe, il semble que c'est avec raison qu'on s'en servoit à ces jeux, vu qu'il y a des écrivains qui pensent que cette plante doit son origine au sang d'Opheltes, tué par le serpent; mais cela se trouve en contradiction avec ce que disent d'autres, savoir, qu'Hysipyle coucha l'enfant sur cette plante, laquelle étoit par conséquent déjà connue alors. Mais il est tems de parler des grands jeux Isthmiques:

Les grands jeux Isthmiques se tenoient pendant la nuit, dans l'isthme de Corinthe, qui lioit l'Attique au Péloponèse, & ressembloient plutôt à un sacrifice funébre & à des mystères sacrés qu'à une fête. Ils furent institués par Sisyphe, fils d'Æole, pour y avoir trouvé mort par terre le corps de Mélicerte, son parent.

Plutarque rapporte que Théfée, après avoir tué le Minotaure & fait d'autres grands exploits, érigea une colonne dans l'isthme où il rétablit les jeux Isthmiques en l'honneur de Neptune, à l'instar d'Hercule qui avoit rétabli les jeux Olympiques en l'honneur de Jupiter.

Mais, suivant Pausanias & d'autres écrivains, les jeux Isthmiques ne furent pas institués en l'honneur de Neptune, mais à la mémoire de Mélicerte, qu'on trouva mort dans l'isthme, & qui y fut enterré. Voici l'histoire qu'on raconte à ce sujet. Léarque & Mélicerte étoient les fils d'Athamas & d'Ino. Athamas rendu furieux par Tisyphone, à l'ordre de Junon, voulut tuer sa femme qu'il prenoit

pour une bête ſauvage, & arrachant le jeune Léarque de ſes bras, le tua en écraſant ſa tête contre les rochers. Ino effrayée de cette ſcène horrible, & livrée à la douleur, ou inſpirée, à ſon tour, par Tiſyphone, courut avec ſon autre fils vers le mont Géranes, ſitué entre Mégare & Corinthe. Là tranſportée de colère & de fureur, elle monta ſur une roche appelée Moluris, & ſe précipita dans la mer avec Mélicerte. Ino fut changée en nymphe de la mer, & nommée Leucothée, & Mélicerte en dieu marin, ſous le nom de Palémon. Le corps inanimé de Mélicerte ayant été enſuite porté ſur le rivage par un dauphin, Siſyphe, roi de Corinthe, qui étoit ſon oncle, le fit enterrer dans l'iſthme, & ordonna qu'on y établit un cirque pour célébrer les jeux dont il eſt ici queſtion.

Mais le poëte Archias dit qu'Ino s'étant jétée dans la mer avec Mélicerte, un dauphin apporta leurs corps ſur la côte de Schœnonte, où Amphimaque & Donacine les reçurent, & les portèrent à Siſyphe, roi de Corinthe; & qu'alors ils furent déifiés : Ino ſous le nom de Leucothée, qui veut dire en Grec, *la blanche déeſſe*, & Mélicerte ſous celui de Palémon.

Leucothée, appelée par les Romains *Matuta*, ſignifie l'aurore; & Palémon, qui eſt le *Portumnus*, des Romains, veut dire la violence des vents & des vagues; car *Pallein* ſignifie en Grec *ſecouer avec violence, pouſſer avec force une choſe contre une autre;* & c'eſt de-là qu'ils ont fait dériver le nom de Palémon. Il étoit fils de Matuta ou de l'aurore, à cauſe que c'eſt ordinairement à la pointe du jour que les vents commencent à ſouffler. Portumne

étoit devenu chez les Romains le dieu des ports. On ne trouve aucune figure de ce dieu; mais Boiſſart nous en a conſervé une de Matuta, au bas de laquelle on lit: *Matuta Lug.*

D'autres rapportent l'inſtitution de ces jeux différemment, mais ce que je viens dire ſuffit ſans doute. Muſée en décrivant les jeux Iſthmiques dit que c'étoit la coutume d'y exécuter, tous les cinq ans, deux eſpèces d'exercices & de courſes, les uns en l'honneur de Neptune, près de ſon temple, & les autres à la mémoire de Mélicerte.

Dans le principe on donnoit aux vainqueurs des jeux Iſthmiques une couronne d'ache; mais enſuite on y en ſubſiſtua une de feuilles de pin, à cauſe de leur proximité & de leur rapport avec la mer. Pauſanias dit qu'on leur mettoit une palme de la main droite. Ils étoient même tellement honorés alors qu'ils étoient portés à pluſieurs lieues ſur les épaules de leurs concitoyens, & qu'ils ne faiſoient pas leur entrée par les portes ordinaires des villes, mais en triomphe ſur un pont magnifique, ou par une ouverture faite pour cela aux murailles de la ville. On écrivoit auſſi leurs noms ſur des colonnes érigées dans les places publiques, pour perpétuer leur mémoire.

Je vais terminer ce chapitre par une courte deſcription de quelques guirlandes & couronnes conſacrées à différentes divinités du paganiſme.

Suivant Euſèbe, les Phéniciens honoroient & adoroient les plantes & les herbes. Les Grecs, à leur exemple, rendoient à-peu-près le même hommage, non-ſeulement aux arbres, mais auſſi aux plantes & aux fleurs. Ils prétendoient que les Charites, ou trois Graces, avoient accordé

la première couronne à Pandore. Phérécyde dit que c'eſt Saturne qui le premier a reçu une couronne. Mais ſuivant Diodore de Sicile, Jupiter reclamoit cet honneur, pour avoir vaincu les Titans; & ſelon Léon d'Egypte ce fut Iſis qui ſe couronna la première elle-même, avec des rameaux verts & des épis de bled.

Le chêne & ſon fruit étoient conſacrés à la déeſſe Rhéa, ou la terre; afin que les hommes, qui lui doivent leur origine, les portaſſent, dit Apollodore, comme une marque de leur reſpect pour leur mère commune. Le chêne étoit auſſi conſacré à Jupiter, le dieu tutélaire & protecteur des hommes.

L'arbre de pin étoit, ainſi que ſon fruit, conſacré à Cybèle, que les anciens regardoient comme la mère de tout ce qui exiſte; à cauſe qu'elle tient renfermé avec ſoin les ſemences jetés dans ſon ſein dans l'origine du monde, & qui germent tous les ans, lorſque la terre eſt échauffée par la chaleur bienfaiſante du ſoleil. La pomme de pin a auſſi la forme d'une flamme qui s'élève en l'air, & ſa ſemence contenue dans des cellules, germe & croît par la chaleur de la terre. Il y a une médaille de Smyrne dont le type repréſente une tête de Cybèle, & une couronne de rameaux de pin ſur le revers, avec cette légende : ΣΜΥΡΝΑΙΩΝ, c'eſt-à-dire, « Ceux de Smyrne ». Les Arcadiens, qui regardoient Pan comme le dieu de l'univers, lui avoient conſacré la pomme de pin.

Le laurier étoit conſacré à Saturne, à Jupiter, à Apollon & à Eſculape : à Saturne, à cauſe qu'il étoit regardé comme le dieu des victoires; à Jupiter, pour avoir vaincu les Titans; à Apollon, parce qu'il avoit aimé

aimé Daphné métamorphofée en cet arbre; car auparavant on l'avoit couronné de feuilles de palmier, lorfqu'il eut tué le ferpent Python; & à Efculape par la raifon qu'on fe fert du laurier dans plufieurs médicamens. La couronne de laurier fervoit pour faire connoître le génie du fénat appelé ΘΕΑ ΣΥΝΚΛΗΤΟΣ & ΙΕΡΟΥΣΙΑ.

Aux nones Caprotines, qu'on tenoit tous les mois à Rome en l'honneur de Junon, on couronnoit cette déeffe de feuilles de figuier fauvage, & les fervantes célébroient cette fête fous un pareil arbre, pour rappeler la mémoire de ce qu'une jeune fille nommé Philotis avoit montré aux Romains, réduits à la dernière extrêmité par les Gaulois, à fe gliffer en bas des remparts par le moyen des branches d'un figuier fauvage qui s'y trouvoit, pour enfuite attaquer l'ennemi plongé dans l'ivreffe & le fommeil; de forte qu'il fut facile de le vaincre & de le défaire entièrement. On couronnoit auffi Junon de feuilles de coin; & la grenade étoit confacrée à cette déeffe par le peuple de Mycène. Le lys appartenoit de même à Junon, & c'eft à caufe de cela qu'on l'appele *Flos Junonius*, (Fleur de Junon) ou, fuivant d'autres, *Flos Regalis*, (Fleur Royale). Junon, dite *Sofpita*, étoit coîffée d'une dépouille de chèvre avec les deux cornes; & Junon appelée *Pronuba*, parce qu'elle préfidoit aux noces, étoit enveloppée jufqu'à mi-corps d'un grand voile nommé *Flammeum*.

Minerve, qu'on regardoit comme une vierge, avoit pour elle l'olivier, qui eft le fymbole de la pureté & de la chafteté.

Je ne trouve point d'arbre qui ait été particulier à

Mars; mais il eſt connu que l'herbe appelée communément chiendent lui étoit conſacrée.

Ceux qui poſſédent les poëtes ſavent que le myrte ſignifie *joie*, & *eſprit doué de toutes ſortes de qualités*. Les anciens diſent que cet arbre ſurpaſſe tous les autres par ſa verdure éternelle, par la beauté & la délicateſſe de ſes feuilles, ainſi que par ſon agréable odeur; de ſorte que c'eſt avec raiſon qu'il a été conſacré à Vénus, la plus belle & la plus ſvelte de toutes les divinités du paganiſme. Anciennement on s'en préſentoit des branches aux fêtes, en ſigne de joie & de ſatisfaction. Horace dit, qu'au printems, lorſque la terre ſemble annoncer ſa joie par la variété de ſes fleurs, il faut ſe ceindre la tête de couronnes de myrte. Le pommier, qui eſt un emblême de l'amour, étoit de même conſacré à Vénus.

La couronne d'épis de bled eſt l'attribut de Cérès.

Le lierre, dédié à Bacchus, étoit en grande eſtime chez les Egyptiens, à cauſe qu'il eſt toujours vert & ne perd ſes feuilles qu'après la moiſſon. On s'en ſervoit en général pour faire des couronnes; & c'étoit l'eſpèce qui porte des baies noires qui étoit principalement conſacré à Bacchus, connu en Egypte ſous le nom d'Oſiris, & d'après lequel cette plante reçut auſſi ſon nom, car elle s'appeloit *Chenoſiris*, c'eſt-à-dire, *Plante d'Oſiris*; & l'on ſait que Dionyſius (qui eſt le même que Bacchus) ayant fait la conquête de l'Inde, y bâtit la ville de Nyſa, autour de laquelle il planta du lierre pour y perpétuer ſa mémoire. Cette plante a été donnée pour attribut à Bacchus, ſoit à cauſe que ce dieu jouit, de même qu'Apollon, d'une éternelle jeuneſſe, ou bien parce que

Liber, c'eſt-à-dire, Bacchus, dieu des vendanges & du vin, embarraſſe l'eſprit & la langue avec autant de force que le lierre s'attache à tous les objets qu'il rencontre. La vigne étoit de même conſacrée à Bacchus; auſſi voit-on ſouvent ce dieu couronné de pampres; quoiqu'il ait eu le front ceint de laurier après avoir ſoumis l'Inde; car il étoit regardé, ainſi que Saturne, comme le dieu des victoires. La vigne étoit également affectée à la déeſſe Rhéa; & la couronne de pampres, dont on ornoit la tête d'Hécate, ſignifie les piéges & les embûches que Faune avoit employés auprès de ſa fille par les effets du vin, qui conduit tous les hommes à l'extravagance & à la folie.

Le cyprès eſt conſacré à Pluton, dieu des enfers. Les anciens plantoient cet arbre autour des tombeaux, & s'en ſervoient aux funérailles, à cauſe que lorſqu'il eſt une fois taillé ou coupé il ne repouſſe plus de rejettons. On en repréſentoit auſſi des rameaux ſur les tombeaux, pour ſignifier que le mort cherchoit à ſe reconcilier par ſes prières avec les dieux infernaux ou ſouterrains; voilà pourquoi Horace dit que l'homme n'eſt accompagné par aucun arbre aux enfers, ſi ce n'eſt par le triſte & funeſte cyprès. On donnoit auſſi à Pluton une couronne de capillaire; & d'autres l'ont couronné avec des fleurs & des feuilles de narciſſe, propres aux morts, à cauſe de la triſte fin du jeune Narciſſe, qui fut métamorphoſé en cette fleur; ce qui a fait dire à Phurnutus que les trois Furies, Alecton, Tiſyphone & Mégère, avoient le front ceint de ces mêmes fleurs, comme char-

gées de remplir les ordres de Pluton. Le pin avoit beaucoup de rapport avec le cyprès, en ce qu'il fervoit auffi de fymbole de la mort; car il ne renouvelle jamais fes rameaux quand il font une fois coupés; & la pomme de pin a toujours été regardée par les anciens & par les modernes, comme l'emblême de la mort.

Le peuplier bigarré étoit confidéré comme l'arbre d'Hercule, à caufe que les naturaliftes ont voulu donner à connoître par ce héros & par les deux couleurs du peuplier, les deux parties du tems par qui toutes les chofes font gouvernées; car la couleur blanche de cet arbre fignifie le jour, & la couleur noire la nuit. Il y en a qui ont rangé le peuplier parmi les arbres funeftes; & dans l'ifle de Rhodes on fe couronnoit de feuilles de peuplier pour affifter aux jeux funébres inftitués à la mémoire de Tlépolème.

Le pêcher étoit confacré à Ifis & à Harpocrate; le platane aux Génies; la couronne de fleurs à Flore & à Ariane; le pampres & le lierre aux Bacchantes.

Ifis & Canope portent fur le devant de la tête une efpèce de fleur plus large & plus épanouie que le lys. On dit que c'eft la fleur d'Auroëfne, dite par les Grecs Αεροτονον. Elle eft commune aux deux Canopes pour l'un & l'autre fexe, comme on le voit fur quelques médailles: le dieu retenant le nom de Canope, & la déeffe prenant celui d'Eumenythis. L'Efpérance porte la même fleur, mais plus reffemblante au lys.

Ajoutons ici quelques ornemens de tête qui fervent à faire reconnoître plufieurs perfonnages de l'hiftoire & de la fable.

Le casque convient à Mars, & à Minerve quand il est surmonté d'une chouette.

La couronne de rayons est le symbole du soleil, quand ils partent de la tête, sans être liés par un cercle.

La couronne de tours est la coiffure de Cybèle, parce que la terre porte des villes.

Des plumes de paon forment la couronne de Junon.

Vénus a la tête ceinte de roses, ainsi que l'Aurore.

Les joncs couronnent la tête des Fleuves.

Morphée est couronné de pavots.

Les Euménides ou Furies sont coiffées de couleuvres & de serpens.

La barette avec deux aîles est le chapeau de Mercure, ordinairement nommé Pétase.

Le bonnet Phrygien recourbé en pointe appartient au dieu Lunus. Ce bonnet Phrygien ou Arménien a servi à quelques rois. On le trouve entr'autres sur les médailles de Midas, d'Atys & de Zemisces, sur le revers desquelles on voit l'adoration des trois Mages qui portent le même bonnet.

Un bonnet sans bords, qui ressemble à nos bonnets de nuit, est l'attribut de Vulcain, des Cyclopes ou Cabires.

Le boisseau qui se voit sur la tête de Sérapis & de tous les Génies, marque la providence qui ne fait rien qu'avec mésure, & qui nourrit les hommes & les animaux.

Le croissant est l'attribut de Diane, ainsi que du dieu Lunus, qui le porte aux épaules, dans l'idée où l'on étoit anciennement que la lune étoit une déité mâle, &

que ceux qui l'adoroient comme déeſſe étoit malheureux en mariage, & ne pouvoient jamais être maîtres chez eux.

La mitre étoit l'habillement de tête des rois d'Arménie & de Syrie. Elle reſſembloit beaucoup à celle de nos évêques, excepté qu'elle eſt quelquefois carrée ou crenelée par le haut, ainſi que le porte, ſur les médailles, Abgare, roi d'Edeſſe.

Une thiare, dont la forme approche de celle des papes, ſervoit aux rois de Perſe, & aux Parthes.

Pluſieurs rois Grecs ont affecté de ſe coiffer de la dépouille d'un lion, à l'imitation d'Hercule; comme entr'autres Philippe, père d'Alexandre; & quelques empereurs Romains ont ſuivi cet exemple, tels que Commode, Alexandre Sévère &c.

CHAPITRE VII.

Des habits militaires & des armes de différens peuples, & particulièrement des Grecs & des Romains.

IL eſt impoſſible de bien diſtinguer les différentes nations dont les artiſtes ont à repréſenter l'hiſtoire, ſans obſerver exactement leur coſtume civil & militaire, ainſi que leurs uſages & leurs coutumes. Cependant un grand nombre de peintres ont négligé cette partie, comme il paroit par leurs productions. Qu'on ne penſe pas qu'en indiquant les erreurs des autres je veuille excuſer les miennes; car je reconnois de bonne-foi que je ſuis tombé dans de grandes fautes, même dans mon meilleur tems;

& j'en ai parlé, comme on l'a vu, dans cet ouvrage toutes les fois que l'occaſion s'en eſt offerte. Mais puiſque me voilà ſur cet article, je vais faire remarquer les bevues de quelques grands maîtres qui ont rapport à la matière dont il eſt traité dans ce chapitre.

Pierre Teſte, dans une gravure d'Hector traîné autour des murs de Troye par Achille, repréſente ce dernier qui, comme on ſait, étoit un prince Grec, avec un caſque à la Romaine. Peut-être l'a-t-il fait pour mieux tenir la lumière enſemble, & ne point nuire à la phyſionomie d'Achille. De plus il fait voir ces deux héros nuds, & Achille ſans armes, ſi ce n'eſt un glaive qu'il tient à la main; ce qui lui donne plutôt l'air d'un gladiateur que d'un chef d'armée; tandis que le fourreau de ſon épée pend à ſon côté ſans ceinture. D'ailleurs comment eſt-il poſſible qu'il faſſe uſage de ſon glaive lorſqu'il tient d'une main les rênes de ſes chevaux? Ces choſes offrent ſans doute de grandes incohérences; mais peut-être le peintre a-t-il pris ce parti pour montrer avec plus d'avantage le beau corps du héros? Il reſte à remarquer que les murailles de la ville ſont ſi baſſes qu'il eſt facile de paſſer la main par-deſſus.

Le Pouſſin même a donné un caſque Romain à des Grecs dans ſa mort de Germanicus. Qu'on ne s'imagine pas que je ſois injuſte envers ces grands maîtres, en faiſant obſerver ces petits défauts de leurs ouvrages; puiſque je ne manque point de relever les miens quand je me les rappele; témoin mon tableau d'Enée qui reçoit les armes de Vénus, où j'ai placé auſſi un caſque Romain ſur la tête de ce prince Grec. Et mon père en repréſentant

Séneque a donné un casque Grec à l'un des capitaines des gardes de Néron. Or, il n'est pas permis de faire de ces contresens ni dans le costume militaire, ni dans aucune autre chose. Comment, par exemple, peut on représenter un site d'Egypte, sans y introduire quelques objets particuliers à ce pays, tels que des palmiers, des pyramides, ou des figures vêtues suivant le costume Egyptien? Qu'il me soit donc permis de recommander aux jeunes artistes de ne pas s'en rapporter aux productions des autres; & de leur faire remarquer qu'il vaut mieux être trop minutieux que négligent; car quelque bien qu'on posséde une matière, il est facile de se tromper, soit par inattention ou par trop d'envie de terminer promptement un ouvrage.

Ce seroit une grande présomption de ma part que de vouloir parler de tout ce qui tient à l'art militaire des anciens; d'autant plus que cela a déjà été traité fort au long par plusieurs écrivains. Je me contenterai donc de parler ici, le plus brievement qu'il me sera possible, des principales choses, en commençant par les Grecs.

Les troupes à pied des Grecs étoient partagées en infanterie pésamment armée ou les Corselets, c'est-à-dire, Piquiers; & l'infanterie lègere, ou les Archers. Les Corselets portoient un bouclier, des espèces de brodequins ou bottines, une pique ou lance de vingt à vingt-quatre pieds de long, & un cimeterre. Le plus robustes se couvroient le corps d'une rondache Macédonienne, de quatre pieds de diamêtre. Les Archers avoient un bouclier, un arc, des javelots & des frondes. Les Grecs portoient les cheveux longs & de grandes barbes. Leurs casques, qui failloient

un

un peu en avant ſur le front, étoient d'un beau travail repréſentant des figures d'animaux ou des feuillages, & garnis de panaches de plumes & d'autres ornemens. Ils ſe ſont toujours diſtingués auſſi par la varieté & la beauté de leurs habillemens militaires. Leurs cottes-d'armes deſcendoient juſqu'aux genoux, avec des lambrequins ou courroies par en bas & ſur les épaules, & ſur leſquels étoient repréſentés des mufles de lion. A quelques-unes il y avoit, au lieu de lambrequins, des franges entortillées. Les chefs & les principaux de l'armée portoient des brodequins faits de peaux de jeunes lions & de jeunes tigres, ou bien des ſandales; & faute de ces chauſſures, ils ſe ſervoient de carbatines, c'eſt-à-dire, de peaux d'animaux nouvellement écorchées, qui leur demeuroient attachées ſur la chair, ainſi que Xénophon le dit dans le quatrième livre de ſa *Retraite des dix mille*. Leurs cimeterres pendoient à leur côté gauche, attachés par un crochet au ceinturon dans lequel étoit paſſé du côté droit le parazonium ou la dague.

Dans l'armée Romaine les jeunes gens de dix-ſept à vingt-cinq ans, qui portoient le nom de *Velites*, étoient armés à la légere; & ce ſont ſans doute les mêmes que les *Ferentaires* de Végèce; après quoi ſuivoient les *Haſtaires* ou *Piquiers*; dont ceux qui étoient dans la vigueur de l'âge étoient appelés *Princes* & marchoient à la tête; tandis que les plus expérimentés, nommés *Triaires*, formoient le corps de réſerve.

Les Velites avoient un bouclier d'un pied & demi de long, un caſque, une épée & un javelot de trois pieds de long, ſur un pouce d'épaiſſeur avec un bout triangulaire

de fer, de la longueur d'un pied. Les uns ſe ſervoient auſſi de la fronde, & les autres de l'arc.

Les Haſtaires & les Princes étoient vêtus d'une cotte-d'armes fort courte afin d'avoir les mouvemens libres & de pouvoir faire toutes ſortes d'évolutions. Ils avoient de plus une eſpèce de haut de chauſſe qui leur deſcendoit juſqu'aux molets, & qui étoit ſerré autour du genou, un caſque, un bouclier ovale de deux pieds & demi de diamètre ſur quatre ou cinq pieds de hauteur, une épée au côté gauche & une dague d'un palme de long au côté droit. Leurs autres armes conſiſtoient en deux bâtons, dont l'un, qui n'étoit pas plus épais qu'une flêche, avoit trois coudés de longueur avec une pointe de fer; & dont l'autre, de la même longueur, avoit un palme de circonférence avec un bout de fer de la même longueur que le manche dans lequel il entroit à moitié, & dont le reſte étoit garni de petits crochets. Ce fer avoit près de la naiſſance du manche un pouce d'épaiſſeur.

Les Triaires avoient les mêmes armes que les Princes, excepté qu'au lieu de darts ils ſe ſervoient de piques ou haſtes, dont les Haſtaires étoient armés dans le principe & dont ils avoient pris leur nom, mais qu'ils changèrent dans la ſuite pour des darts ou javelots. Les riches ſe couvroient le corps d'une cotte de mailles commode, à la place d'un corſelet. Les Romains portoient, en général, les cheveux courts, avec le menton raſé, mais de la barbe ſur chaque joue. Scipion ſeul a laiſſé croître ſes cheveux. Les caſques des Romains, ſerrant étroitement la tête & d'égalité avec le front, étoient faits d'un double cuir, ou de cuivre, ou de fer ſurmonté d'une crête, comme ceux des Grecs, mais

moins riches, à l'exception de ceux des chefs de l'armée, qui étoient ombragés d'un panache. Il y en avoit dont le casque étoit garni d'aîles, & dont la crête portoit un serpent, un dragon, ou une tête d'aigle. On trouve aussi que les Romains portoient avec eux, quand ils marchoient à la guerre, une scie, un pannier, une pelle ou pioche, une hache, une bride, une faucile, & des provisions de bouche pour trois jours. Les *Herculiens* & les *Joviens*, des anciennes troupes, formoient, suivant Végèce, deux légions choisies, chacune de six mille hommes, qui servoient en Illirie, & auxquelles les empereurs Dioclétien & Maximien donnèrent ces noms, de préférence aux autres légions, à cause de la valeur qu'elles avoient montrée. Outre leurs grands cimeterres & leurs boucliers oblongs, ces troupes avoient des flêches plombées qu'elles lançoient avec adresse & vigueur, ce qui les fit appeler *Martiobarbules*, d'après cette cette espèce d'arme.

La cavalerie Romaine avoit la tête garnie d'un casque; & portoit des cuirasses comme l'infanterie, avec un bouclier pendu à côté du cheval, un long cimeterre à la droite, un javelot dans la main, & sur le dos un carquois garni de trois flêches ou plus, avec de larges pointes de fer, qui n'étoient pas inférieurs aux javelots. Les enseignes, tant à pied qu'à cheval, avoient au-dessus de leurs vêtemens des peaux de lion; & les trompettes en portoient de même; si ce n'est qu'ils lioient les deux pattes de devant de l'animal dessous le menton, de sorte que cela leur tenoit lieu de manteau. Mais il ne faut pas croire que ce n'étoient que des peaux simplement dépouil-

lées de l'animal & encore garnies de poil; point du tout, elles étoient bien apprêtées pour cet usage, & garnies de franges par en bas, ou découpées d'une manière élégante.

Les Numides & les Crétois, qui servoient à cheval sous les Romains, étoient armés d'un arc & de flèches, ainsi que de la fronde, dont ils se servoient avec beaucoup d'adresse. Pline rapporte que le scorpion, machine de guerre pour lancer des pierres & des dards, étoit de l'invention des Crétois.

Les Lyguriens, qui, pendant long-tems, se défendirent courageusement contre la puissance Romaine, mais qui furent cependant à la fin obligés de s'y soumettre, étoient fort courageux & bien exercés à la guerre. Ils avoient un corselet, un casque, un bouclier, avec un habit fort serré autour du corps. Ils passoient pour être très-adroits à lancer le javelot.

Les Scythes avoient la tête couverte d'un turban qui alloit en pointe, & portoient de hauts de chausses. Ce peuple barbare étoit fort adroit à manier à cheval l'arc, la dague & la hache d'armes.

Les femmes Scythes, connues sous le nom d'Amazones, ont souvent paru dans le combat avec un casque & une cuirasse d'argent, métal qui se trouvoit en grande abondance dans leur pays, comme le dit Vincent. Mais suivant l'histoire ancienne, elles n'avoient que leurs habits militaires garnis de peaux de serpent faites d'argent. Leur sein gauche étoit nu; tandis que leur sein droit qu'elles se faisoient couper, afin de pouvoir manier plus facilement l'arc & le javelot, étoit couvert comme le reste

du corps. Leur vêtement, boutonné par en bas par un ſeul bouton, ne deſcendoit qu'au-deſſus du genou. Leur arme défenſive conſiſtoit en un bouclier appelé *Pelta*, qui étoit creux en dedans, & qui avoit la forme d'une feuille de chêne, ſuivant Xenophon, & d'une demi lune, ſelon Iſidore de Séville. Elles portoient auſſi pour armes offenſives des haches & des marteaux d'armes.

Les Goths deſcendus, ainſi que le grand Attila, des Scythes, étoient armés d'arcs, de flêches, de longues & fortes piques ou lances, de boucliers & de caſques. Les cavaliers en pleine armure & chargés de fortes lances, d'un bouclier, d'un marteau & d'une hache d'armes, ſautoient ſur leurs chevaux ſans le ſecours de l'étrier; principalement ſur la glace & ſur la neige, où ils livroient preſque toujours leurs plus grands combats. Ils avoient l'adreſſe de ſauter en plein galot d'un cheval ſur un autre, & de ramaſſer un javelot de la terre: ce qui nous fait voir combien ce peuple doit avoir été belliqueux anciennement.

Les Perſes & les Spartiates ſe reſſembloient beaucoup par leurs vêtemens, excepté par l'habillement de tête; car les premiers ſe ſervoient d'une eſpèce de turban appelé thiare, & les derniers d'un bonnet ſemblable au corno ou bonnet Phrygien, pointu par le bout & recourbé en avant, ou bien de caſques de fer comme ceux des Romains, mais unis & ſans crête. Ils portoient les cheveux longs, & qui leur cachoient, pour ainſi dire, les oreilles; tandis que les Perſes, au contraire, raſoient leur tête & leur viſage. Leur vêtement qui étoit une

eſpèce de robe liée autour du corps, & qui deſcendoit au-deſſous du genou. Ils avoient auſſi de longs hauts de chauſſe, des bas fort larges & des ſouliers. Leurs armes conſiſtoient en de jaques d'écailles de fer de diverſes couleurs, faites comme celles de Poiſſon, des targes d'oſier, au-deſſous deſquelles pendoient leur carquois, des dards forts courts, un grand arc, des flêches faites de cannes & un cimeterre pendu à un baudrier ſur la cuiſſe droite.

Darius, le dernier roi de Perſe, étoit ordinairement vêtu d'un magnifique manteau de pourpre, à rayes blanches, attaché ſur les deux épaules par des pierres précieuſes, & ſur la poitrine par une chaîne ou une agraffe d'or. Sur ſa cotte-d'armes, d'une étoffe d'or, étoient repréſentés en broderie trois aigles avec les aîles & les queues étendues, & dont les têtes étoient tournées l'une vers l'autre. Entre les aîles & les queues on liſoit ce mot : ΝΙΚΗΤΙΚΩΤΑΤΟΣ, c'eſt-à-dire, *Toujours Victorieux.* A ſon ceinturon d'or, attaché lâchement autour du corps, pendoit un cimeterre, dont le fourreau étoit orné de pierres précieuſes.

Les Daces portoient de longues robes qui deſcendoient juſqu'aux pieds, & ouvertes des deux côtés, avec une jaque de mailles qui alloit juſqu'à la moitié du corps. Leur caſque ſerroit autour de la tête & ſe terminoit en pointe. Leurs armes conſiſtoient en un arc & des flêches, une dague & des javelots. Leurs chevaux étoient entièrement garantis, excepté les yeux par des couvertures à écailles.

Les Parthes, les Mèdes & Aſſyriens portoient la

même armure que les Perſes ; ſi ce n'eſt que les Parthes avoient de longues cottes de mailles qui enveloppoient & le cavalier & le cheval ; & que les Aſſyriens ſe couvroient la tête d'un caſque de cuivre d'une forme extraordinaire, & avoient des cuiraſſes faites d'une certaine eſpèce de bois.

Les Phrygiens & les Arméniens faiſoient uſage du caſque de la lance courte, du javelot & de la dague ; ils portoient d'ailleurs des bas fort larges & des ſouliers comme les Perſes.

Les Carthaginois avoient des armes auſſi élégantes & auſſi magnifiques que les Perſes.

Les Phéniciens & les Syriens avoient en tête des caſques qui reſſembloient à ceux des Grecs ; ils étoient vêtus de toile & portoient des dards & des boucliers qui n'étoient point relevés par les bords.

Les Macédoniens & leurs voiſins différoient fort peu des Grecs dans la manière de s'habiller & de s'armer ; & l'on peut en dire autant des Romains & des Troyens.

Les Spartiates furent les premiers qui portèrent un bouclier, un cimeterre & une hache d'armes.

Les Cariens ont été les premiers à ſe mettre à la ſolde d'autres peuples & à porter des cuiraſſes. Ils avoient auſſi imaginé d'attacher le bouclier au bras, & à mettre un panache ſur leurs caſques. Leurs armes étoient la faulx & le poignard.

Les Thraces portoient des caſques faits de peaux de renard, des jaques ou veſtes & par-deſſus des ſayes bigarées avec des brodequins faits de nerfs, qui alloient à mi-jambe Leurs armes conſiſtoient en javelots, dagues

un bouclier en forme de croiſſant & une eſpèce de petit cimeterre.

La cavalerie Ethiopienne avoit des caſques, des cottes d'armes qui deſcendoient juſqu'à mi-cuiſſe, & enlacés de yeux de fer, qui la garantiſſoient d'être bleſſée, des rondaches, des lances, des cimeterres & des maſſues revêtues de fer. Ceux qui ne portoient point de caſque avoient la tête garnie d'un chapeau rouge long & fort cotoneux, comme celui des Mamelucs en Egypte. L'infanterie pour avoir un air plus terrible ſe couvroit le corps de peaux de lion, de tigre, de léopard & d'autres animaux ſauvages. Elle avoit pour armes des arcs de bois de palme de quatre coudées de long, de grandes flêches de canne, garnies de pierres au lieu de fer, des javelots ferrés de cornes de chevreuil, des maſſues revêtues de fer & des frondes. Quand ce peuple marchoit au combat il ſe blanchiſſoit la moitié du corps avec du plâtre, & rougiſſoit l'autre moitié avec du vermillon. L'empereur d'Ethiopie avoit le front ceint d'un diadême d'or & d'argent, & portoit à la main un crucifix d'argent. Ses habits étoient d'étoffes d'or avec beaucoup de plis, au-deſſus d'une tunique de ſoie avec de larges manches ducales; & depuis ſa ceinture juſqu'à ſes pieds pendoit une eſpèce de jupon de drap d'or. Ses gardes, qui couvroient leur tête & leur corps de peaux d'animaux ſauvages, avoient pour armes le cimeterre la dague & le javelot.

Les Indiens étoient vêtus d'un habillement fait de bois, & portoient des arcs de jonc & des flêches ferrées par le bout, d'environ cinq pieds de long.

Les Arabes portoient des habits amples & ceints autour du milieu

milieu du corps ; avec un arc fort courbé, mais dont ils se servoient néanmoins avec beaucoup d'adresse.

Le peuple de la Lybie étoit vêtu de cuir, & manioit des javelots de bois durci au feu.

Les Egyptiens portoient des casques faits en tenailles, des boucliers qui s'enfloient en bosse par le milieu & qui étoient relevés par les bords, avec de larges cimeterres.

Les habitans des îles Baléares, aujourd'hui Majorque & Minorque, se servoient de la fronde.

Les Etoliens étoient munis de lances & de javelines.

Les Helvétiens ou Suisses des anciens tems étoient de bonnes troupes, ainsi qu'il parut par la manière dont ils se défendirent contre Jule César. Ils avoient un grand bouclier, de fortes lances, des piques & des massues.

Les Gaulois paroissoient à la guerre avec de grands boucliers & de longues épées.

Les Samnites, qui habitoient ce qu'on appelle aujourd'hui l'Abruzze, étoient excellens cavaliers & fort adroits à lancer le javelot.

Les habitans d'*Ager Picenum*, aujourd'hui la Marche d'Anconne, étoient de même de bons soldats, & portoient un bouclier, une pique, un casque & un cimeterre.

Je pense en avoir assez dit pour engager le jeune artiste à faire de nouvelles recherches sur cette matière, pour lesquelles il pourra se servir de Virgile, d'Ammien Marcellin, de Végèce, de Polybe & d'Hérodote d'Halicarnasse, dont le dernier a donné, dans sa vie de Xerxès, des particularités sur chaque peuple, & sur toutes sortes de barbares. Vitruve a fait un traité particulier de l'art militaire chez les Romains.

Homère parle dans son Iliade de quelques combats où il s'agit de cuirasses d'or, de cuivre & d'acier. On demandera peut-être quelles espèces de cuirasses ce pouvoient être; si elles étoient d'or ou d'acier massif, & s'il auroit été possible de se mouvoir & d'agir avec de pareilles armures qui serroient étroitement autour du corps, & dans lesquelles les membres & les muscles même étoient comme moulés? Je réponds que non; & je pense qu'on a mal interprèté le sens d'Homère. Je suis persuadé que c'est également se tromper, que de prétendre qu'on fait ces cuirasses de la sorte à cause qu'il en résulte un bel effet, sans considérer si cela est possible; car on peut en donner une autre raison plus satisfaisante, sans forcer la nature. Quant à moi, je suis persuadé qu'il en étoit anciennement comme aujourd'hui des armures, & que les cottes-d'armes étoient faites de cuir, comme le sont nos buffles. Il se peut bien qu'elles ayent été faites de manière à indiquer les muscles; &, dans ce cas, on s'apperçoit facilement que l'usage devoit en être plus commode que si elles avoient été de fer ou d'or massif. Je suis donc dans la persuasion, ainsi que je viens de le dire, que ces armures étoient de cuir de différentes couleurs, & brodées en or & en argent, ou même entièrement couvertes d'or, dans le goût des cuirs dorés dont on s'est servi pendant long-tems pour tenture, & travaillées en écailles, en feuillages ou autres ornemens. Je me souviens d'avoir lu dans ma jeunesse un ancien traité dédié aux empereurs Théodose & Valentinien, intitulé: *Denombrement des Forces Romaines*, dans lequel il est dit que les cuirasses, les plastrons ou cottes-d'armes, comme

l'auteur les nomme, étoient doublées de laine, & couvertes de peaux de loup, de lion & d'autres bêtes sauvages de la Lybie. Cependant pour appuyer le sentiment des poëtes, je dirai qu'il y a eu des plastrons & d'autres pièces d'armures attachés sur les épaules & ailleurs par des agraffes ou des boucles, pour servir de défense contre les coups de lance & d'épée; mais je soutiens que ces armures étoient unies, & n'indiquoient pas, comme on le prétend, les muscles du corps; & que d'ailleurs on ne s'en servoit qu'en tems de guerre. On ne peut donc que blâmer ceux qui emploient ces accoutremens sans distinction; comme, par exemple, de représenter Scipion armé de pied-en-cap assis dans sa tente avec la jeune épousée; ou Alexandre avec Roxane, Rainaud avec Armide, &c.



CHAPITRE VIII.

De l'origine de différens signes militaires, propres à distinguer divers peuples.

Comme il est absolument nécessaire de pouvoir distinguer dans un tableau d'abord les différentes nations, & ensuite les divers personnages, suivant leur condition & leur rang, par des signes ou des attributs qui leur sont propres; je pense que les jeunes artistes me sauront gré de traiter un peu au long cette matière, pour leur faire connoître la grandeur de la république Romaine & le nombre considérable de troupes étrangères qu'elle avoit à son service: connoissance qui me paroît également essentielle pour le peintre & pour le statuaire, mais sur-tout pour le dernier, afin qu'il puisse mettre sur le bouclier des personnages qu'il exécute, la marque de la nation ou du héros qu'il veut représenter. Cette connoissance n'est pas moins utile au peintre d'histoire, puisqu'il est souvent obligé de faire trouver ensemble différentes nations dont l'histoire ne désigne ni les armes ni les enseignes. Si ç'a été avec beaucoup de peine que j'ai rassemblé, dans ma jeunesse, des notions exactes sur cette matière, j'en ai tiré aussi dans la suite de grands avantages par l'emploi que j'en ai fait; & je les ajoute ici à cause du rapport naturel qu'elles ont avec ce qui est traité dans le précédent chapitre.

En consultant l'histoire, j'ai trouvé que dans les premiers tems les Romains se sont servi, au-lieu de bannières ou d'enseignes, d'une poignée de flèches ou de rameaux & d'herbes liés ensemble au bout d'un bâton, ce qui s'appeloit une Manipule. Tite-Live qui a décrit avec tant d'exactitude les antiquités Romaines, dit que Romulus ayant, par hasard, appaisé une révolte avec peu de monde, fit représenter cet évènement dans ses enseignes & sur ses armes par une poignée de foin, qu'il fit depuis ce tems toujours porter devant lui pendant la guerre, comme le signe d'un heureux succès. Dans la suite les Romains peignirent, dans la même idée, sur leurs bannières & enseignes, des petites flammes rouges; comme, entr'autres, dans la bataille qu'ils livrèrent aux Samnites proche d'Eretum, où l'on prétend que les armes des Romains parurent tout en feu, sans qu'elles en reçussent néanmoins le moindre dommage. C'est ainsi que les enseignes des légions, par lesquelles les troupes connoissoient la volonté de leurs chefs, furent de tems en tems changées & augmentées. Ils ont encore eu d'autres signes militaires, tels que des mains droites ouvertes, & les images des empereurs en argent, en or ou dorées, au-dessous desquelles pendoit quelquefois une petite bannière sur laquelle étoit la devise du chef de l'armée, ou celle du peuple Romain en ces lettres, S. P. Q. R. Ils portoient de même dans leurs enseignes les figures d'un loup, d'un minotaure, d'un sanglier, d'un cheval, d'un taureau, d'un dragon, &c; jusqu'à ce qu'ils eurent enfin adopté l'aigle pour leur principal signe militaire. Les Ro-

mains avoient pris pour mettre fur leurs étendarts le loup, tant à caufe que cet animal fauvage étoit confacré à Mars, dieu de la guerre, que parce qu'il a la vue fi perçante qu'il voit auffi bien de nuit que de jour; voulant donner à entendre par-là, qu'un bon général doit fans ceffe être attentif & vigilant, pour ne pas tomber dans les pièges & dans les embuches de l'ennemi. La figure du minotaure, dit Végèce, fignifie que le général doit favoir garder le fecret fur les opérations qu'il veut faire, de même que ce monftre fe tenoit caché dans l'endroit le plus fecret du labyrinthe où il étoit renfermé. La figure du fanglier rappeloit à la mémoire, que l'on ne concluoit aucune paix, ni amniftie, fans offrir cet animal en facrifice, comme je l'ai remarqué dans le livre IX, page 410, du tome fecond, où il eft queftion des cérémonies religieufes. La repréfentation du cheval fur les enfeignes Romaines étoit fort naturelle, puifque ce peuple adoroit cet animal & le tenoit pour le fymbole de la guerre. Celle du taureau ne l'étoit pas moins; car on fait que les Romains prétendoient que l'Italie a reçu fon nom du mot *Itala*, qui veut dire veau, ou taureau. C'étoit fur les enfeignes de l'infanterie que l'on peignoit ordinairement la figure d'un dragon, & chaque centurie en avoit une pareille; voilà pourquoi, fuivant Végèce, les porte-enfeignes étoient appelés Dragonaires (*Draconarii*). Ammien Marcelin, rapporte la manière dont ces enfeignes étoient faites, en parlant de l'entrée militaire de Conftance dans Rome: « On le voyoit, dit-il, environné de » dragons tiffus de pourpre & attachés au haut des

» piques enrichies d'or & de pierreries ; ils sembloient » siffler de colère par le bruit que faisoient leurs queues » qui voltigeoient au gré du vent ». Voilà ce qui a fait dire à Claudien : *Manuescunt varii, vento cessante dracones.* « Lorsque le vent se couche, on n'entend » point le bruit des dragons ». Cet étendart étoit pourpre, suivant le même Ammien. Comme l'aigle surpasse tous les autres oiseaux en force & en courage, ce n'est pas sans raison que les Romains l'aient pris pour leurs enseignes ; quoiqu'au reste je n'ignore pas que les Perses s'étoient déjà servi long-tems auparavant de l'aigle pour cet usage ; car Cyrus, fondateur de la monarchie des Perses, faisoit porter devant lui, suivant Xenophon, un aigle d'or sur une longue pique, comme s'il vouloit signifier par-là qu'il se proposoit de voler par tous les états du monde ; & cet oiseau devint ensuite la marque royale des rois des Perses. Les devins de toutes les nations paroissent avoir supposé, d'un consentement unanime, que l'aigle présageoit un heureux succès & la victoire ; c'est dans ce sens que Justin dit : « Que lorsque » dans sa jeunesse Hiéron (qui du côté de sa mère des» cendoit d'une origine obscure & même honteuse) fit ses » premières armes, un aigle vint se percher sur son bou» clier, & une chouette sur sa lance ; ce qui présageoit » qu'il seroit à la fois prudent & brave, & qu'il par» viendroit à l'empire ». Les poëtes prétendent de même que l'aigle annonce bonheur & prospérité ; idée qui sans doute doit sa naissance à ce qu'on trouve dans Anacréon, premier écrivain qui ait parlé des antiquités ; sçavoir,

que Jupiter ayant réfolu de faire la guerre aux Titans ; qui vouloient efcalader le ciel, fit une offrande à l'empirée & à fes puiffances, & fut enfuite affuré de la victoire par le vol d'un aigle ; ce qui le détermina à adopter cet oifeau. C'eft de Jupiter que le prirent les Crétois, & c'eft à l'imitation de ces derniers que s'en fervirent les Candiottes. Enée porta l'aigle chez les Latins ; ce qui détermina les Romains à choifir cet oifeau pour leurs enfeignes ; quoique Jufte Lipfe prétende que c'eft à l'exemple des Perfes qu'ils s'en font fervis. Les Tofcans ayant été vaincus par les Romains proche d'Eretum, fur les confins des Sabins, ils apportèrent à Tarquinus Prifcus, les armes royales avec lefquelles ils avoient coutume d'orner leurs rois ; favoir, une couronne d'or, un habit de pourpre, un manteau de pourpre bigarré de plufieurs couleurs, un fiège d'ivoire, un fceptre d'ivoire furmonté d'un aigle, que lui & fes fucceffeurs portèrent toujours dans la fuite.

Après que les Rois eurent été chaffés de Rome, le fénat fit ôter l'aigle du fceptre pour le placer fur les lances & l'élever au-deffus des autres enfeignes militaires, tels que le loup, le minotaure, le cheval, le fanglier, &c. Marius qui, étant encore enfant, trouva un nid d'aigles avec fept aiglons, préfage de fes fept confulats, prit fouvent fept aigles pour fymbole, & affecta, pendant fon fecond confulat, l'aigle aux légions Romaines ; mais il ne s'en fervit que pendant la guerre, afin d'animer le courage de fes foldats, & de s'affurer par ce moyen de la victoire. On plaçoit les autres enfeignes militaires fur les tentes quand on étoit campé, mais Marius les fit toutes ôter,

&

& depuis ce tems là, il n'y eut jamais de légion en campagne ſans être accompagnée de deux aigles. Cependant Joſeph, dans ſon quatrième livre des *Antiquités Judaïques*, ne donne à chaque légion qu'un ſeul aigle, & c'eſt par le nombre des aigles qu'il compte les légions. C'eſt dans le même ſens qu'Hirtius dit que l'armée de Pompée étoit compoſée de treize aigles. Dion aſſigne auſſi un aigle à chaque légion. Cet aigle étoit placé, avec les aîles éployées, ſur un *Pilum* ou une lance qui, ſuivant Végèce, avoit cinq pieds & demi de long, avec le bout armé d'une pointe triangulaire de fer peſant neuf onces. On donnoit à ceux qui étoient chargés de ces enſeignes le nom d'*Aquilifer* (porte-aigle.) Ces aigles étoient petits & d'argent, & pluſieurs tenoient des foudres entre leurs ſerres. Les Romains avoient d'abord choiſi l'argent pour faire leurs aigles, ainſi que le fit Brutus, à cauſe que c'eſt le plus blanc de tous les métaux, & par conſéquent le plus propre à ſervir d'enſeigne militaire; mais dans la ſuite ils les firent d'or, à cauſe que ce métal eſt plus précieux que l'argent; car les Romains qui dans le commencement furent frugals & économes, devinrent dans la ſuite auſſi magnifiques & auſſi ſomptueux que les Perſes mêmes.

Jule Céſar faiſoit une telle eſtime des Bataves qui étoient au ſervice de Rome, qu'il en forma ſa garde particulière, & leur confia les aigles Romaines dans les plus grands dangers, & pendant les plus vifs combats.

Les Herculiens des anciennes légions, dont il a été parlé dans le précédent chapitre, portoient pour ſymbole un aigle éployé d'azur ſur un champ d'argent, avec les quatre angles d'or.

Les nouveaux Herculiens avoient pour enſeigne un aigle d'or aſſis ſur un tronc d'arbre, ſur un champ d'azur avec les quatre angles d'or.

L'enſeigne des nouveaux Joviens conſiſtoit en un aigle déifié, avec un diadême autour de la tête. Cet aigle étoit noir ou brun ſur un champ d'or, avec les aîles tachetées de gueule & d'azur, & un petit écuſſon ſur la poitrine; tandis que ceux des anciennes troupes portoient un aigle pourpre ſur un champ d'azur, avec les aîles tachetées de gueule & d'or.

La quatorzième légion, deſtinée à garder la Thrace, avoit un aigle d'azur pâle, aſſis ſur un globe d'azur foncé & brunâtre, ſur un champ d'argent bordé de gueule avec le centre en or.

La légion Gauloiſe ſe ſervoit d'un aigle de gueule tendre, avec un taureau d'or ſur un champ d'argent.

Les Thébains avoient de même un aigle pour ſymbole.

La bannière de la première cohorte des gardes de l'empereur Théodoſe, commandée par un général d'infanterie, avoit l'image du buſte d'un homme juſqu'à mi-corps, avec les deux bras étendus, qui tenoit une corde de la main droite, & un chapeau de la main gauche, pour ſignifier que les opiniâtres & les rebelles ſeroient punis, & qu'on donneroit la liberté à ceux qui ſeroient obéiſſans & ſoumis.

Dans la ſeconde bannière étoit repréſenté un taureau d'or ſur la pente d'une montagne de gueule, avec un nègre à mi-corps, qui avoit le bout d'une groſſe corde dans la main droite, & un chapeau ou bonnet dans la main gauche; ce qui ſervoit à faire entendre qu'ils pouvoient

faire des priſonniers de guerre & les réduire à l'eſclavage, ou leur rendre la liberté.

Les Thraces avoient pour ſymbole la figure de Mars, ou un cheval.

Les Corinthiens ſe ſervoient pour emblême de la figure de Neptune ou d'un Pégaze.

Les peuples de Smyrne portoient dans leurs étendarts l'image de la Fortune.

La légion des anciens archers de l'Orient, commandée par un général d'infanterie, avoit pour enſeigne deux chevaux d'or galoppans ſur un champ d'azur.

La ſeconde légion de Théodoſe, qui fut levée pendant le règne de cet empereur, avoit ſur ſes enſeignes un cheval d'or ſur un champ de gueule bordé d'or.

Une autre légion d'infanterie, levée du règne de l'empereur Conſtance, d'où elle a pris le nom de Conſtantiens, avoit de même un cheval d'or ſur un champ d'azur, & au-deſſus, au milieu, un globe de gueule contre lequel il ſe cabroit de toutes ſes forces.

Les Athéniens, les Céphaliens, les Theſſaliens & les Syracuſéens, avoient de même un cheval pour enſeigne. Les premiers ſe ſervoient auſſi de Minerve, de l'olivier & de la chouette.

Les Tarentins avoient pour enſeigne un homme à cheval, qui lançoit une haſte, avec cette inſcription : ΤΑ'ΡΑΣ, comme on le voit ſur une médaille de la ville de Tarente ; à cauſe que les Tarentins étoient fort bons cavaliers, d'où eſt venu le mot grec Ταραντίζειν.

Les Gaulois & les Saxons avoient pour étendart un lion, & les derniers quelquefois un cheval.

Les Cimbres mettoient dans leurs enseignes un taureau, dont ils portoient aussi, au bout des lances, la figure jetée en fonte, à la tête des troupes.

Les Arméniens se servoient d'un bélier ou d'un lion couronné.

Les Cisiniens avoient de même un lion.

Les peuples de l'Asie une grande baleine, conduite par un enfant assis à califourchon sur son dos.

Les Goths, une ourse.

L'enseigne des Saliens consistoit en un champ d'or bordé de pourpre, sur lequel on voyoit deux loups se dressant l'un contre l'autre, en fixant les yeux sur une rose placée au-dessus de leurs têtes. Il ne faut pas s'étonner que les Saliens aient porté le loup sur leurs drapeaux, puisque ce peuple prétendoit avoir pour protecteur le dieu Mars, à qui cet animal étoit consacré.

La légion infanterie des Joviens, qui occupoit le cinquième rang parmi les troupes Romaines, portoit, du tems de l'empereur Dioclétien, un porc de gueule assis tout droit sur son train de derrière, sur un champ d'azur bordé d'or; à cause que cette légion, qui avoit pris son nom de Jovis ou Jupiter, vouloit rappeler par-là l'aventure de ce dieu nourri par une truie, lorsqu'il eut été abandonné dans un bois.

La légion des gardes à pied établie par l'empereur Honorius, portoit pour enseigne deux demi-porcs de gueule se dressant l'un contre l'autre dans un écusson d'argent avec un champ d'or.

Les enseignes des Troyens consistoient de même en un porc sur un champ d'or.

Les Phrygiens ſe ſervoient auſſi de cet animal pour ſymbole.

La treizième légion des troupes Romaines avoit pris pour enſeigne un chien courant d'azur ſur un champ d'argent, dont le centre étoit d'or & les bords de gueule, renfermé dans un autre cercle d'azur brunâtre.

Depuis le règne de Conſtantin le Grand, juſqu'à celui de Théodoſe, d'Honorius & de pluſieurs autres empereurs ſuivans, les Romains avoient une légion d'infanterie compoſée de Ménapiens, peuple de la Gaule Belgique, dont l'enſeigne étoit un chien courant de gueule, ſur un champ d'argent, avec un petit écuſſon au milieu, au-deſſous duquel étoit un autre chien couché ſur le dos avec les quatre pattes en l'air. Cette légion étoit en grande eſtime, à cauſe qu'on lui attribuoit l'honneur d'avoir ſoumis les Thraces.

Le peuple de Synope mettoit dans ſes enſeignes un Anubis ſous la figure d'un chien.

Les Tyriens avoient pour ſymbole un chien barbouillé de rouge, avec une coquille, à cauſe que c'eſt à Tyr qu'a été trouvé le poiſſon qui ſert à teindre en pourpre, par ce qui arriva au chien d'Hercule qui en ayant mangé, revint le muſeau teint en rouge.

Les Crotoniates employoient pour ſymbole un dragon d'argent ſur un champ de gueule; ſur les côtés il y avoit deux anneaux dont celui de la gauche étoit de gueule très-foncé, & celui de la droite d'argent.

Les Lacédémoniens avoient pour emblême la lettre grecque Λ, ou un dragon.

Les Indiens portoient l'image d'Hercule; mais leur cavalerie se servoit d'un dragon, ainsi que le dit Suidas.

Les Nerviens, peuple du Hainaut, qui servoient d'archers dans les gardes des empereurs Romains, avoient pour enseigne deux demi-caducées sur un champ pourpre bordé d'or & de gueule. Au milieu de l'écusson, il y avoit un anneau d'or dans lequel étoit passé une petite colonne, autour de laquelle étoient entortillés les deux serpens, dont la partie supérieure formoit un semicercle, avec les têtes affrontées.

Les Sagontins se servoient de deux serpens de gueule, ou pourpres, suivant Amenien Marcellin, enlacés en croix l'un dans l'autre, de la forme de la lettre grecque X, sur un champ d'azur bordé de gueule.

La cohorte des Bienniens, qui servoit en Esclavonie, portoit dans ses drapeaux un serpent d'azur foncé, avec la queue courbée vers la terre, & une tête d'homme regardant en arrière, sur un champ d'azur argenté, bordé d'or.

Les Marcomans avoient un demi-serpent d'or sur un champ d'argent, & entre la tête & le bout d'en-bas, une demi-lune d'or.

La légion d'infanterie, appelée la sixième Parthienne, qui servoit en Orient, avoit pour enseigne un caducée jaune sur un champ d'azur bordé de pourpre & d'argent.

La légion des Angrivariens, peuple d'Allemagne habitant entre l'Ems & le Weser, portoit un bâton de gueule surmonté d'un globe dont sortoient deux serpens qui se

courboient autour de l'écuſſon comme s'ils euſſent voulu ſe baiſer ſur un champ d'azur pâle, entouré d'un double bord de pourpre & d'or.

La ville de Galaba, en Celæ-Syrie, avoit pour enſeigne le ſphinx & la harpie, dont l'un eſt le ſymbole de la prudence, & l'autre de la valeur. Ephèſe & les autres villes conſacrées à Diane, avoient pour ſymbole un cerf.

Parmi les anciennes légions, il y avoit la cohorte Valentienne, ainſi nommée d'après l'empereur Valens, qui l'avoit formée lorſqu'il alla faire la guerre aux Thraces, dont l'enſeigne conſiſtoit en une petite colonne de gueule & deux croiſſans de la même couleur, & au-deſſus deux lièvres d'or ſe cabrant l'un contre l'autre ſur un champ d'argent.

Les Lybiens avoient trois lièvres dans leurs enſeignes.

Le ſigne militaire de la légion Romaine appelée *Auguſta*, étoit un chat de gueule dreſſé ſur ſes pattes de derrière, ombré d'or, ſur un champ d'argent, & tournant la tête comme s'il regardoit en arrière.

Les Alpices, c'eſt-à-dire les peuples qui habitoient les Alpes, ſe ſervoient d'un chat d'azur ſur un champ de carmin avec de l'or.

Les Alains, les Bourguignons & les Souabes, portoient de même un chat dans leurs enſeignes, pour donner à entendre qu'ils pouvoient auſſi peu ſouffrir le joug de la ſervitude, que le chat peut ſupporter d'être renfermé.

Les Egyptiens avoient choiſi le crocodile ou bien le chat.

Dans les derniers tems de la monarchie Romaine, & lorſqu'elle touchoit à ſa chûte, les Romains avoient une légion appelée Cornutes, qui portoit pour enſeigne un faucon de gueule ſur un champ d'or, ombré d'azur & de gueule.

Les habitans du Péloponèſe avoient pour enſeigne une tortue.

Les Béotiens, un ſphinx.

Les Locréens, un grillon ou une cigale.

Les Aſſyriens, un pigeon en mémoire de Sémiramis.

Les Arcadiens, qui s'imaginoient être le plus ancien peuple de la terre, & même auſſi ancien que la lune, ſe ſervoient de cet aſtre pour leur ſymbole & pour leur enſeigne; quelquefois cependant ils prenoient pour cela la figure de Pan, qui eſt l'emblême de toute la terre.

L'enſeigne des Parthes étoit un cimeterre à la manière des Turcs, placé dans la main d'un bras aîlé.

Les Grecs plaçoient en général dans leurs étendarts deux couronnes.

Les Medes avoient trois couronnes.

Les Macédoniens, la maſſue d'Hercule entre deux cornes.

Le peuple de la Cappadoce, une coupe.

Les Scythes, des foudres.

Les Phéniciens, le ſoleil & la lune.

L'enſeigne des fantaſſins, appelés *Bracati juniores*, titre illuſtre parmi les Romains, étoit d'azur foncé, avec une étoile à huit rayons dans la partie d'en-haut, & au milieu un cercle ombré d'or.

Celui

Celui du peuple de Trézène portoit un trident.

L'étendart impérial de l'empereur Théodofe repréfentoit une croix, figne dans lequel il avoit mis toute fa confiance.

Conftantin, dans la bataille qu'il livra à Maxence, avoit pour bannière une longue lance ferrée en or, avec une barre d'or en travers en forme de croix; & plus haut, au bout, il y avoit une couronne d'or ornée de pierres précieufes, fur laquelle étoient gravées les deux premières lettres du nom du Chrift en grec; favoir, un P au milieu d'un X; nom qu'il portoit écrit de même fur fon cafque. A la barre d'or, au bout de la lance, pendoit une flamme brodée en or & en perles fines.

Lucien dit que le Pentagone eft le figne d'un heureux fuccès dans les entreprifes; voici l'origine de cette idée. Antiochus premier, furnommé *Soter*, c'eft-à-dire, conservateur, faifant la guerre aux Galates, & craignant, par les nouvelles difficultés qui fe préfentoient chaque jour, que l'iffue n'en fût malheureufe pour lui, il rêva une nuit, ou prétendit avoir rêvé, afin d'encourager fes foldats, qu'il avoit eu un entretien avec Alexandre le Grand, qui lui confeilla de prendre pour devife la falutation ordinaire des Grecs ΥΓΕΙΑ, qui veut dire : « Je te fouhaite fanté & profpérité »; & de la donner à fes Officiers & à fes foldats pour le mot du guet, ainfi que de la porter fur leurs armes, leurs boucliers & leurs drapeaux, afin de lui fervir comme un figne de victoire. Antiochus traça en conféquence la figure de cette devife; favoir, un pantagone fur chaque angle duquel il mit

une des cinq lettres du mot grec ; & il obtint enſuite une victoire complette ſur les Galates. Il exiſte pluſieurs médailles d'Antiochus ſur leſquelles on voit ce pentagone.

Les Argiens portoient pour deviſe la lettre initiale A ; cependant ils ſe ſervoient quelquefois auſſi de la figure d'un renard ou d'un rat.

Le peuple de Meſſine mettoit dans ſes enſeignes la lettre M.

Les Juifs la lettre T ou *Thau*, ſigne de félicité éternelle.

Les boucliers peints ou gravés, dont le nom latin *Scutum* dérive, ſelon pluſieurs ſavans, de *Sculptura*, à cauſe qu'on avoit coutume d'y graver ou d'y repréſenter les actions glorieuſes de ceux qui les portoient ; ces boucliers, dis-je, étoient une marque de la valeur de ceux qui en faiſoient uſage ; & pour que dans le fort de la mê ée les ſoldats ne vinſſent pas à s'écarter de leurs camarades, ou ne les attaquaſſent pas par mépriſe, chaque cohorte, ſuivant Végèce, avoit ſes boucliers peints différemment que ceux des autres. Outre cela, ſur chaque bouclier étoit écrit le nom du ſoldat, avec les numéros de ſa cohorte & de ſa centurie.

Les boucliers ou targes avoient une différente forme à l'endroit où ils garantiſſoient la main : ceux du premier ordre d'Arménie avoient la forme d'un croiſſant de chaque côté, dans le goût des boucliers des Amazones, dont j'ai parlé dans le précédent chapitre : ces boucliers étoient d'azur avec un champ d'argent.

Ceux du ſecond ordre d'Arménie étoient tout-à-fait ronds, couleur de pourpre, avec un champ d'azur bordé d'or.

Les Grecs avoient auſſi deux ſortes de boucliers; ſavoir, l'écu & le *Clypeus* des Latins, auquel ils donnoient le nom d'*Aſpis*. L'écu étoit long, carré, & ſi grand, que chez les Lacédémoniens on pouvoit y rapporter deſſus ceux qui avoient été tués. Le *clypeus* étoit rond & plus court que l'écu. Les Macédoniens s'en ſervirent long-tems. Ce fut Cléomene qui établit à Sparte l'uſage des boucliers à anſes, par leſquelles on paſſoit le bras, au lieu des courroies avec leſquelles on les attachoit auparavant par le moyen des boucles.

Les Veſontins portoient des boucliers avec quatre autres petits aux quatre angles, formant un carré, dont deux étoient d'argent & deux d'azur, avec un double bord.

Le bouclier des Ménapiens, peuples de la Gaule Belgique, avoit un champ d'argent avec un chien courant d'or.

Les Mantinéens portoient pour ſymbole ſur leurs boucliers un trident; ſymbole qui, ſuivant Pindare, ſervoit à prouver qu'ils étoient citoyens de Mantinée.

Le bouclier en croiſſant des Romains, du tems d'Adrien, avoit un champ d'argent avec deux chevaux d'or à mi-corps, qui ſe dreſſoient l'un contre l'autre, appelés *mavoriféroces*, c'eſt-à-dire, courageux & intrépides. Il y a des écrivains qui prétendent qu'il faut entendre par-là l'Italie.

Les Spartiates portoient ſur leurs boucliers un dragon, ou la lettre Grecque Λ.

Les Grecs, l'image de Neptune.

Les Troyens, l'image de Minerve.

Le peuple de Meſſene, qui anciennement étoit fort brave & fort belliqueux, ſe ſervoit de la lettre M.

Les Athéniens prenoient ſouvent pour ſymbole une chouette.

Les Juifs prétendent qu'ils ont été les premiers à marquer une diſtinction de rangs par quelque ſigne particulier, & ceux d'une famille noble ou illuſtre portoient ſur leurs ſouliers la figure d'un croiſſant.

Les Aſſyriens, les Egyptiens, les Perſes & les Grecs, ſe ſervoient pour le même effet d'une demi-lune; & il ſemble probable que c'eſt cette idée qui a engagé les Turcs à prendre, dans la ſuite des tems, le croiſſant pour étendart.

Les Romains ont placé de même, comme une marque de nobleſſe, un croiſſant ſur leurs ſouliers, qu'ils appeloient à cauſe de cela *Lunulati calcei*.

Les Athéniens ſe ſervoient d'une cigale pour marquer l'ancienneté de leur origine; ainſi que Thucydide le dit au commencement de ſon hiſtoire, où il donne à ce peuple le nom de *Porte-Cigale*, à cauſe de la coutume qu'ils avoient de porter dans leurs ornemens de tête, ainſi que les généraux ſur leurs caſques, des cigales d'or, pour ſervir de marque diſtinctive entre leur nobleſſe & celle des étrangers.

Les anciens écrivains nous apprennent que presque tous les héros & grands hommes de l'antiquité portoient sur leur bouclier quelque devise particulière, dont je vais en indiquer quelques-unes ici, sans observer ni l'ordre des tems, ni le rang des personnages.

Osiris, surnommé Janus, portoit pour enseigne, ou signe militaire, un sceptre surmonté d'un œil, auquel on ajoutoit quelquefois un aigle, le soleil, ou tel autre objet. Isis avoit un croissant.

Hercule, à qui l'on a par fois donné le nom de grand Osiris, avoit pour devise un lion tenant une hache d'armes entre ses griffes, ou bien l'hydre à sept têtes.

Mars avoit pour symbole un loup, & son casque étoit surmonté d'une pigrièche.

Pallas portoit sur son égide & sa cuirasse une tête de Méduse; & un griffon de chaque côté de son casque, qui étoit surmonté d'un sphinx, ou d'une chouette.

Thesée avoit un minotaure avec une massue sur ses épaules, & quelquefois seulement un taureau.

Cadmus, un dragon.

Castor, une étoile d'argent sur un champ d'azur, & Pollux une pareille étoile sur un champ de gueule.

Nemrod, premier roi de Babylone, avoit pour symbole un bélier.

Ninus & Sémiramis, un pigeon; mais Sémiramis y ajoutoit un léopard, à cause qu'elle avoit terrassé & tué un pareil animal.

Hector portoit un lion assis sur un siège pourpre, avec une lance d'argent entre ses griffes.

Ulysse avoit pour devise sur son bouclier un renard, & un dauphin sur son casque.

Suivant Pausanias, livre V, chapitre 19, les Eléens avoient représenté la terreur par une tête de lion sur le bouclier d'Agamemnon, avec cette inscription : « Le » ferme appui des Grecs & l'effroi des mortels ». Homère nous a donné une plus belle idée du bouclier de ce prince.

Pyrrhus avoit représenté sur son bouclier un aigle, ou, selon d'autres, les neuf Muses & Apollon sur l'hélicon.

Achille, un chêne.

Paris, une tête d'or.

Dans la tragédie d'Eschyle intitulée : *Les sept chefs devant Thèbes*, Capanée, l'un deux, portoit sur son bouclier un homme nu tenant une torche, avec ces mots : *J'embrâserai les villes.*

Alcibiade portoit, suivant Plutarque, un bouclier d'ivoire & d'or, sur lequel on voyoit un amour armé de la foudre.

Alexandre avoit pour devise ordinaire un grand lion; & quelquefois une figure de la Victoire, ou bien Bucéphale, ou un loup, ou un bélier.

Oscus, roi de Tyrrhène, aujourd'hui la Toscane, portoit sur son bouclier un serpent, qui, suivant Servius, étoit aussi le symbole des rois d'Egypte.

Judas Macchabée avoit un basilic pour devise.

Scipion l'Africain avoit fait représenter sur son bouclier les images de son père & de son oncle; & son casque avoit la forme d'une tête d'éléphant.

Scœvola portoit ſur ſon bouclier l'image de ſon illuſtre ayeul Mutius Scœvola.

Antiochus avoit pour deviſe un bâton entortillé d'un ſerpent

Octave Auguſte, un ſphinx.

Pyrrhus, roi d'Epire, auſſi un Sphinx.

Seleucus, un taureau.

Lucius Papyrius Curſor, le cheval Pégaze.

Epaminondas, un dragon.

Pompée, un lion avec une épée entre ſes griffes. C'étoit auſſi la deviſe de ſon cachet, qu'on remit après ſa mort à Jule Céſar.

Jule Céſar avoit pris pour deviſe de ſon étendart ces mots: « La mère Vénus »; & pour ſymbole ſur ſon bouclier, un double aigle.

Sylla avoit pour deviſe: « Apollon de Delphe. »

Marius, les dieux Lares.

Mécène, une grenouille.

Veſpaſien, une tête de Méduſe.

Le *Labarum*, eſpèce de guidon affecté à la famille de Conſtantin & de quelques autres, étoit un carré ſur lequel étoit repréſenté le monograme de Chriſt, dont Conſtantin le Grand avoit fait ſon enſeigne depuis qu'il eut embraſſé le Chriſtianiſme, avec un A & un Ω aux deux côtés, pour faire connoître la divinité de J. C., qui dit de lui-même dans l'Apocalypſe: *Ego ſum* A *&* Ω, *principium & finis.*

Quant aux épées, celles des Grecs étoient de différentes formes ; le baudrier ou ceinturon auquel pendoit l'épée, defcendoit de deffus l'épaule. Du tems d'Homère, on ne connoiffoit pas encore le ceinturon ; on ne fe fervoit que du baudrier.

Le *Parazonium* étoit une efpèce de fceptre arrondi par les deux bouts, comme un bâton de commandement. On prétend que c'étoit une forte de poignard ou de courte épée. Cependant la figure & la manière dont le tiennent les figures fur les monumens anciens, ne difent rien moins que cela.

Les piques ou les lances des Grecs, étoient fort longues. Les Macédoniens en avoient fur-tout d'une longueur prodigieufe ; elles alloient jufqu'à feize coudées, qui font plus de quatre toifes. Ils appeloient cette forte de lance, une fariffe.

Les armes offenfives des Romains étoient faites à-peu-près comme celles des Grecs.

Les cuiraffes étoient compofées de deux pièces, l'une qui étoit concave couvroit le ventre & l'eftomac, & l'autre le dos & les épaules. Ces deux pièces fe joignoient enfemble & s'attachoient fur les côtés avec des boucles ou des agraffes. Outre cela on portoit au bas de la cuiraffe, pour garantir le bas-ventre, une lame d'airain, d'acier, d'argent ou d'or, fourrée en-dedans, qu'on couvroit d'une ceinture, & qui s'attachoit par derrière avec des agraffes ; & les jambes étoient garnies par-devant de plaques de fer, appelées jambières ou grevières. On fe fervoit auffi d'une cotte-d'armes qu'on portoit par-deffus la

cuiraffe

cuiraſſe. C'étoit une draperie ouverte de tous côtés, qui s'attachoit ſur l'épaule avec une boucle. Les Lacédémoniens portoient à la guerre des caſaques rouges.

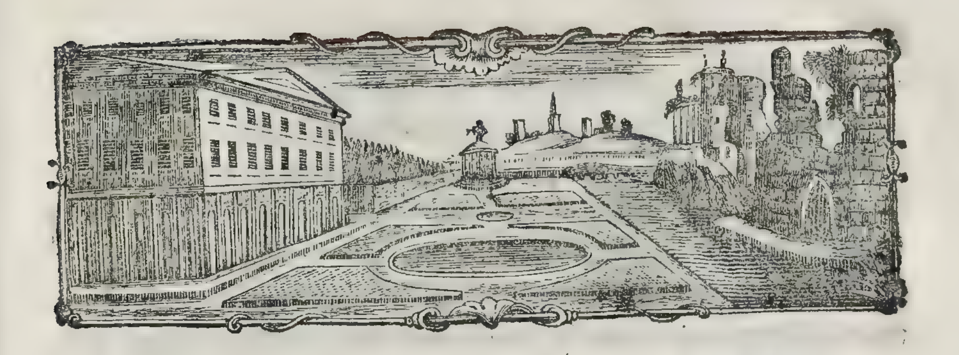
L'uſage des trompettes n'étoit pas encore connu du tems de la guerre de Troyes; mais il s'étoit introduit du tems d'Homère. Les Grecs avoient deux ſortes de trompettes, la droite & la courbe. La première étoit principalement employée à la guerre, & la ſeconde ſervoit à divers autres uſages. Quelquefois ils frappoient ſur des baſſins d'airain pour animer & appeler les troupes au combat, à-peu-près comme on ſe ſert aujourd'hui pour cela du tambour.

Suivant Végèce, les ſignaux vocaux des généraux ſe communiquoient chez les Romains par la trompette, la buccine ou le cor & le cornet. La trompette étoit d'airain & droite; le cor ou la buccine étoit du même métal, mais recourbé circulairement; & le cornet étoit fait d'une corne de bœuf ſauvage garnie & embouchée d'argent. La trompette ſonnoit la charge & la retraite. Les enſeignes obéiſſoient au bruit du cornet, qui ne ſonnoit que pour elles. C'étoit encore la trompette qui ſonnoit, lorſque les ſoldats commandés pour quelque ouvrage ſortoient ſans enſeignes. Mais dans le tems de l'action même, les trompettes & les buccines ſonnoient enſemble. La buccine, ou le cor, appeloit à l'aſſemblée; c'étoit auſſi une marque de commandement; & il ſonnoit devant le général lorſqu'on puniſſoit de mort des ſoldats, pour marquer que cette exécution ſe faiſoit par ſon autorité. C'étoit encore au ſon de la trompette qu'on montoit & qu'on deſcendoit les gardes ordinaires & les grandes gardes hors du camp,

qu'on alloit à l'ouvrage & qu'on faiſoit les revues. C'étoient les cornets qui ſonnoient pour faire marcher les enſeignes, & pour les faire arrêter.

Ceux qui voudront d'autres renſeignemens ſur les armes offenſives & défenſives des Troyens, des Grecs, des Romains & des autres nations anciennes, pourront conſulter Homère, Virgile, ainſi que les anciens hiſtoriens. Je penſe en avoir dit aſſez pour cet ouvrage, & pour engager les jeunes artiſtes à faire de nouvelles recherches ſur une matière qui leur eſt eſſentielle de bien poſſéder.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE XII.

CHAPITRE PREMIER.

Des Fleurs en général.

COMME le printems eſt la ſaiſon la plus agréable de l'année, il ne faut pas s'étonner de ce que les fleurs nous charment davantage que les autres objets qu'offre le vaſte ſpectacle de l'univers, non-ſeulement en nature même, mais encore en peinture ; de manière qu'il y a des

amateurs qui préfèrent un tableau de fleurs, quelque mal qu'il puiſſe être peint, à un beau ſujet d'hiſtoire.

Il eſt ſingulier que parmi les différens objets que le peintre peut choiſir, il n'y en ait point dont les femmes aiment tant à s'occuper que des fleurs; cependant la raiſon en eſt ſenſible. Il eſt à remarquer auſſi que toutes les parties de la peinture ſont auſſi parfaites les unes que les autres, relativement à l'exécution; & quoique celle des fleurs ne faſſe qu'une petite partie de l'art, elle offre néanmoins de grandes beautés, & peut être regardée comme admirable dans les moindres choſes qu'elle repréſente; car un ſimple brin d'herbe eſt auſſi parfait, dans ſon eſpèce, qu'une grappe de raiſin. Cependant quoique toutes les parties ſoient ſoumiſes aux mêmes difficultés, on ne parviendra jamais à la perfection, ſi l'on ne s'applique pas dès ſa jeuneſſe de toutes en général; & l'on a pluſieurs exemples que de grands artiſtes ont paſſé du tout à une partie en particulier; mais il n'y en a point eu qui, après ne s'être occupés que d'une ſeule partie, aient pu enſuite ſe rendre maîtres des autres qu'ils avoient négligées. L'Italie, la France & les Pays-Bas comptent un grand nombre de peintres de la première eſpèce; mais il n'y en a eu que fort peu de la ſeconde; & parmi ceux-là c'eſt Verelſt ſeul qui mérite des éloges, ainſi que devront en convenir ceux qui ont connu ce maître dans le tems qu'il s'occupoit à peindre les fleurs. Oui, j'oſe le dire, que ſi jamais il y a eu un grand peintre de fleurs, c'eſt Verelſt. Ni Mario di fiori, ni le Pere Segers, ni de Heem, n'ont point porté cette

partie de l'art à une auſſi grande perfection que lui ; mais par une malheureuſe inconſtance, il a paſſé de l'agréable printems à un triſte hiver, où il a péri. Je cite ici cet exemple de Verelſt pour deux raiſons : la première, afin de confirmer mon aſſertion, ſavoir, que celui qui eſt en état d'exécuter les choſes les plus difficiles, peut auſſi ſans peine faire ce qui demande moins de talent ; tandis que le contraire eſt impoſſible. La ſeconde à cauſe que mon deſſein eſt de parler ici de la peinture des fleurs, pour ſervir d'avertiſſement utile à ceux qui veulent employer avec avantage leur tems à cette partie de l'art.

La peinture des fleurs eſt ſans doute une étude louable ; mais comme il y a des fleurs doubles & ſimples, il y a deux ſortes de peintres de fleurs : les uns ſimples & ſans art ; les autres riches & pleins de génie. On n'en connoît que fort peu de cette dernière eſpèce ; au lieu que le nombre des premiers eſt fort grand. Il y a trois choſes eſſentiellement néceſſaires dans un bon tableau de fleurs ; ſavoir, 1°. le choix des plus belles fleurs ; 2° une bonne diſpoſition & une agréable harmonie ; 3°. un pinceau délicat & moëlleux ; c'eſt-à-dire, que les fleurs ne doivent pas être communes, petites & vilaines ; mais belles, grandes & rares, ou du moins eſtimées ; ſoit qu'on les arrange dans une corbeille, ou qu'on les place droites dans un vaſe, elles doivent toujours conſerver leurs qualités & leurs formes ; afin que celles qui ſont rondes ne paroiſſent pas, par une mauvaiſe diſpoſition, carrées, triangulaires, ou pyramidales, de manière qu'on puiſſe prendre une fleur pour une autre. Il faut auſſi que les plus belles occupent la principale place, & puiſſent faire le plus d'effet ; de ſorte que par un heureux mêlange, les unes ſervent

à augmenter la beauté des autres, & qu'il en résulte une belle harmonie qui satisfasse l'œil. Ce qu'on obtient en plaçant les panachées & d'une couleur vive, à côté de celles d'une simple couleur & d'une teinte douce, de manière qu'elles produisent l'effet d'un bel arc-en-ciel. Enfin, que chaque fleur soit rendue suivant sa nature & ses qualités; les unes minces, lisses & diaphanes, les autres épaisses, cotoneuses & opaques; celles-ci souples, celles là fermes sur leurs tiges, &c.

Nous allons maintenant passer à la chose même, & remarquer quels sont les moyens pour devenir un bon peintre de fleurs; non comme le sont en général ceux qui s'occupent de cette partie, mais comme ils devroient l'être pour mériter le titre de grand maître. Cependant il faut avant tout poser, comme un principe certain, qu'il est impossible de parvenir à cette perfection si l'on ne posséde pas bien le dessin & la perspective. On doit aussi avoir une connoissance approfondie des couleurs fixes & durables, ainsi que de leurs effets; après quoi il est nécessaire d'étudier la nature des fleurs, & la manière de les traiter en conséquence.

Celui qui veut s'adonner avec fruit à la peinture des fleurs, doit posséder un jardin pour les cultiver lui-même, afin qu'il puisse procurer les plus belles de chaque saison de l'année, pour en faire un choix; car il n'est pas possible de parvenir à la perfection, sans avoir la nature même sous les yeux. Celui dont le dessin est correct & facile, & qui sait bien employer les couleurs à gouache, posséde l'avantage de se procurer des modèles de toutes espèces. Les tiges & la verdure des fleurs ne sont pas moins intéressantes à étudier que les fleurs mêmes,

à cauſe que par la variété de leur texture & de leurs couleurs, on parvient à donner plus d'enſemble & plus de vérité à un tableau de fleurs.

CHAPITRE II.

De la manière de grouper les guirlandes & les feſtons de fleurs dans les appartemens, particulièrement aux plafonds.

LE but d'un artiſte qui ſe conſacre à la peinture des fleurs, doit être de parvenir à la plus grande perfection dont cette partie eſt ſuſceptible; & combien de belles choſes & de ſujets favorables ne ſe préſente-t-il pas pour mériter un grand nom? Mais ce n'eſt pas toujours à repréſenter des guirlandes, des feſtons, des bouquets dans des vaſes, avec des mouches, des papillons, des eſcargots volants, des toiles d'araignée & des gouttes d'eau, ou en peignant avec un pinceau moëlleux & des couleurs fraîches & brillantes, qu'on parvient à étonner le monde. Ces reſſources ſont trop communes, & les repétitions trop dégoûtantes pour un eſprit élevé & pénetré des beautés de l'art. Il ſe préſente journellement aſſez d'occaſions pour donner des preuves de génie & de talent dans les palais, les galeries & les jardins. Repréſentez-vous, par exemple, une grande ſalle dont les parois ſoient revétues de marbre blanc, & décorées de peintures & de bas-reliefs, deſtinés à ſervir de lieu de feſtin & de recréation à une belle jeuneſſe des deux ſexes. Ce lieu

peut être embelli, ſans crainte de mal faire, de beaux & larges feſtons de fleurs au-deſſus & de chaque côté des niches; ainſi qu'entre les pilaſtres & au-deſſus des bas-reliefs, avec beaucoup de verdure; mais en bien moindre quantité là où il y a des payſages. Sur le marbre blanc on peut placer toutes ſortes de belles fleurs; mais ſur le marbre rouge il ne faut employer que les fleurs jaunes & blanches &c, & cela en larges parties, ſuivant les règles de l'art; tantôt avec une verdure claire, & tantôt avec une verdure ſombre, ſuivant que le ſujet & le fond l'éxigent. Mais je traiterai plus bas des différentes eſpèces de fonds & des couleurs des fleurs qui y conviennent. Au plafond on peut mettre des rameaux & des branches d'un beau feuillage léger entremêlé de fleurs, ici en manière de feſtons, là en groupes, attachés avec des rubans à des anneaux; & par-ci-par-là des rameaux & des feuilles projettant du fond, ſur lequel tombe leur ombre portée d'une manière convenable (ce qu'on peut obtenir par quelque choſe de factice, faute de la nature même) afin que ces rameaux faſſent un effet d'autant plus naturel. Ces fleurs & ces feuillages doivent être exécutés avec hardieſſe & vigueur; mais de façon néanmoins qu'ils paroiſſent attachés à l'ouvrage, en obſervant bien la couleur, ainſi que la clarté ou l'obſcurité du fond, & en choiſiſſant pour cela des fleurs dont les couleurs y ſoient propres, afin que quelques unes ſemblent attachées au fond, & que les autres ayent l'air d'en ſaillir. Dans le cas qu'on employe beaucoup de feſtons dans un pareil lieu, il eſt néceſſaire qu'ils ayent la même longueur, la même largeur, qu'ils ſoient également fournis, & qu'ils ſe trouvent placés

placés à la même hauteur, & forment des chûtes égales. Peu importe, au reste, que le propriétaire exige des fleurs ou des fruits, ou un mêlange des uns & des autres, puisqu'on peut garnir les festons de pêches, d'abricots, de prunes, de mûres, &c., pendus à leurs rameaux ou à leurs queues. Au-dessus de la représentation d'une bacchanale, conviennent quelques belles grappes de raisins noirs & blancs entremêlées de pommes de pin. Au-dessus d'une alcove, on peut représenter en légères guirlandes des pavots de toutes les couleurs avec quelques têtes de pavots, attachées de même çà & là avec des rubans.

Quel effet agréable ne produiront pas ces espèces d'ornemens s'ils sont disposés & peints d'une manière naturelle, & si les ombres en sont bien ménagées sur le fond? Saisissons donc l'occasion, lorsqu'elle se présente, d'exécuter de pareilles choses; & changeons, quand nous le pouvons, nos panneaux & nos toiles pour des pans de muraille, & nos phioles & nos flacons contre de grands & beaux vases, afin de parvenir à la grande manière. Il nous reste maintenant à connoître quelles fleurs sont les plus pittoresques, & quelles sont celles qu'on doit préférer aux autres; ainsi que le sens & l'application qu'elles offrent, les couleurs qui se marient le mieux ensemble, & les fonds qui leur sont propres.

CHAPITRE III.

Qu'un peintre de fleurs doit ſavoir la perſpective, & qu'il doit connoître les choſes qui produiſent un mauvais effet, afin de pouvoir les éviter.

J'AI dit dans le précédent chapitre, qu'un bon peintre de fleurs doit néceſſairement ſavoir la perſpective, quoique la plupart en ignorent malheureuſement les principes; ce qu'il faut attribuer, je penſe, à la perſuaſion où ils ſont que cette ſcience leur eſt inutile, quoi qu'elle ſoit eſſentielle aux peintres d'hiſtoire & de payſage, qui doivent repréſenter des fabriques & d'autres objets dont les fuites & les ombres portées exigent abſolument des règles ſûres pour ne pas ſe tromper. Auſſi voit-on que lorſqu'un peintre de fleurs a de pareilles choſes à mettre ſur la toile, il eſt obligé d'avoir recours à une main étrangère. Ils s'imaginent donc, dis-je, qu'il ſuffit qu'on ſache le point de vue à donner; & cela non à cauſe de la diſpoſition des fleurs même, mais de l'angle ou de la doſſe de la table de marbre ſur laquelle eſt poſé le vaſe de fleurs: comme s'il eſt indifférent que le clair-obſcur des fleurs ſoit fait avec intelligence ou non; c'eſt-à-dire, que celles-ci reçoivent le jour par-devant, celles-là de côté, les unes par en-haut & les autres par en-bas. Voilà la cauſe pourquoi les tableaux de ces maîtres ont, en général, pluſieurs différens points de vue, & quelquefois en

aussi grand nombre qu'il y a de fleurs. Ce qui ne peut guère être autrement, parce qu'ils peignent après des modèles, & qu'ils placent à la gauche une fleur qui auparavant se trouvoit à la droite, ou en haut celle qui étoit en bas, & ainsi du contraire ; fautes qu'ils pensent qu'on ne découvrira pas, à cause qu'ils ne les apperçoivent pas eux-mêmes.

Une autre coutume ridicule de quelques peintres de fleurs, selon moi, c'est qu'en peignant d'après nature des corps lisses & luisans, tels que flacons de verre, vases d'or, d'argent, de cuivre, &c, ils ne manquent pas d'y faire voir les carreaux de vitre, & de pendre ensuite ces tableaux dans des endroits où il n'y en a point. Qu'il me soit permis de parler ici d'un tableau extrêmement fini d'une certaine Dame connue, peint dans ce goût, où non-seulement les tiges des fleurs paroissent d'une manière naturelle au travers du verre, mais aussi la propre image de cette Dame, dans la même attitude où elle s'est trouvée quand elle a peint ce tableau ; de sorte qu'il est facile de la reconnoître. Elle n'avoit pas non plus oublié d'y représenter les chassis & les carreaux de vitre & le ciel avec les nuages. Il ne faut pas douter qu'elle ait cherché à surpasser son maître par cette imagination singulière. Cette idée ressemble assez à celle d'un jeune peintre qui, en représentant un miroir de face, y fit voir tous les objets qui se trouvoient derrière lui. Il lui fut impossible de persuader aux personnes qui virent ce tableau, que c'étoit une glace qu'il avoit voulu peindre, quoiqu'il l'eut fait fort sombre, fort terne, entourré d'un cadre, & qu'il assurât d'ailleurs fort sérieusement

qu'il avoit tout peint d'après nature; de manière que pour remédier à ce défaut, à ce qu'il crut, il se peignit lui-même dans la glace assis devant son chevalet; & pour rendre la chose plus parfaite encore, il écrivit au bas: » Ceci est un miroir, & me voici moi-même ».

CHAPITRE IV.

Des fleurs sur toutes sortes de fonds.

C'EST une chose connue que le blanc se détache du noir, & le noir du blanc; tandis que le blanc se fond & se perd dans le blanc, ainsi que le noir dans le noir; principe qu'il est nécessaire d'observer pour que chaque fleur ait le ton de vigueur & produise l'effet qui lui conviennent, en les disposant de manière que les unes semblent attachées au fond, & que les autres en sortent avec force. Voici les fonds les plus favorables pour les fleurs.

Le marbre bleu clair; l'olive foncé ou le serpentin verd; la pierre de taille d'un gris clair; le marbre blanc, mais de la seconde teinte.

Cette observation cependant, loin de produire l'effet desiré, servira plutôt à gâter une belle composition, si l'on ne prend pas garde à quelle fin l'on veut se servir de ces fonds, dans quel endroit les fleurs doivent avoir le plus de force, & dans quel autre il faut qu'elles soient plus foibles; afin que le principal, c'est-à-dire,

l'ouvrage de maçonnerie ou de charpente, n'en ſoit pas détruit. Je me ſers ici du mot force, pour ſignifier la vigueur & la beauté des fleurs; de même que par celui de foible, j'entends que le coloris & le clair-obſcur doivent être adoucis ou rompus. Mais j'expliquerai plus bas ce que je veux dire par-là.

Il n'y a point de couleur qui ne faſſe un bon effet ſur le blanc; quoiqu'à la vérité, ce ſoient les plus ſombres qui y paroiſſent les plus belles. Les couleurs chaudes & vives ſont préférables aux couleurs rompues, & les plus douces ou les plus tendres doivent être placées ſur les côtés; mais il faut employer peu de blanches, & cela même encore avec une grande circonſpection; mais cela regarde la diſpoſition, dont je traiterai plus particulièrement en parlant des feſtons & des groupes de fleurs.

Les fonds noirs, quoique totalement différens des précédens par rapport à la grande force, ne renvoient que peu de reflet; par conſéquent on ne peut pas y placer deſſus des fleurs blanches ou d'une couleur tendre. Cependant elles ſont ſoumiſes aux mêmes règles & aux mêmes obſervations que les fleurs ſur un fond blanc; à cauſe que la verdure de ces fleurs a quelque rapport avec le fond & avec ſa couleur.

Le rouge & le jaune ne conviennent pas ſur des fonds ſombres.

Les fleurs & les verdures de toutes eſpèces font un bon effet ſur un fond gris.

Les fleurs d'une couleur tendre & foible, tels que le pers, le violet, le poupre pâle, le bleu, le blanc & la

couleur de fleur de pommier ou de chair, se marient bien avec un fond chaud.

Les fleurs produisent un admirable ensemble sur un fond d'or, d'argent; mais sur-tout de cuivre ou de bronze, à cause d'un certain brillant sombre que produisent ces derniers métaux; tandis que l'or est d'une couleur trop chaude, & l'argent trop pâle.

CHAPITRE V.

De la manière de grouper les fleurs, ainsi que leurs différentes couleurs dans les festons & les bouquets.

APRES avoir traité des fleurs en général, je vais faire quelques observations sur la manière de les grouper & de les disposer en festons & en bouquets.

Je composerai chaque groupe d'une couleur emblématique particulière, tels que le jaune, le rouge, le pourpre, le violet, le bleu & le blanc.

Le premier groupe, ou le jaune, qui a pour principale fleur un tournesol, est composé de soucis, d'anémones, d'œillets d'Inde, &c; je m'en sers comme d'une allégorie du souverain pouvoir, ou de l'éternité.

Le second groupe, rouge, composé de pivoines, de pavots, de roses, &c, signifie puissance ou force.

Le troisième groupe, pourpre, composé de roses de Gueldre, de pavots, de tulipes, &c, signifie noblesse.

Le quatrième groupe, violet, composé de méliantes, de frittilaires, &c, signifie inconstance.

Le cinquième groupe, bleu, composé d'Iris, de campanelles, &c, signifie constance.

Le sixième groupe, blanc, composé de lis, de roses blanches, &c, signifie pureté.

Il faut observer que quoique ces groupes ne soient composés que d'une seule des couleurs que je viens d'indiquer, ce ne sont que les principales fleurs qui doivent en être; tandis que pour les autres plus petites on peut prendre différentes couleurs & nuances qui y soient assorties.

Avec le jaune, par exemple, on peut employer le pourpre, le violet & le bleu.

Avec le rouge, le jaune tendre, le couleur de chair, le bleu foncé & le blanc.

Avec le poupre, le blanc, le jaune & le bleu tendre.

Avec le violet, le rose, l'orangé, le rouge tendre & le bleu Anglois.

Avec le bleu, le poupre, l'orangé, le jaune tendre & le blanc.

Il ne doit pas y avoir deux couleurs principales, tels, par exemple, que le jaune foncé, le carmin ou le bleu à côté l'une de l'autre, ni l'une sur l'autre.

Le blanc va bien par-tout, excepté sur le jaune foncé & sur le rouge foncé

Le verd foncé fait un bon effet avec toutes les fleurs d'une couleur claire; ainsi que le verd tendre est d'un bon accord avec toutes celles d'une couleur obscure.

On peut placer au-deſſous de ces groupes de fleurs, une deviſe ou un diſtique.

Pour ce qui eſt des feſtons, il eſt permis de les traiter de la même manière, mais avec plus de liberté. Pourvu qu'on prenne ſoin de placer au milieu la couleur emblématique, l'on peut remplir le reſte avec les couleurs qu'on jugera à propos, en obſervant cependant qu'elles ſoient moins belles & moins vives que la principale. Qu'on place par exemple, au milieu de grandes fleurs & d'une couleur vigoureuſe, tels que des ſoucis jaunes & rouges; à la droite du pourpre, comme roſes, anémones, &c; à la gauche du bleu, comme fleurs d'Iris, jacinthes, &c. Le côté pourpre doit être mêlé de peu de blanc & de moins de jaune encore; le côté bleu avec du jaune & du rouge; le jaune du milieu avec du pers, du violet, du bleu foncé, un peu de pourpre & de blanc.

Dans le ſecond feſton on peut placer au milieu du blanc, comme roſes de Gueldre, lis, &c; avec du jaune du côté droit, & du rouge tendre du côté gauche. On nuancera le jaune avec du pourpre, du pers, du violet & du bleu foncé; le côté rouge avec du jaune tendre, du blanc, du pers & du bleu foncé; le blanc du milieu avec du roſe, du violet, du pourpre & du rouge vif.

Pour le milieu du troiſième feſton, on ſe ſervira de rouge, comme pavots, grenades, anémones, &c; avec des fleurs panachées de pourpre & jaune, de violet & jaune tendre, nuancés avec du bleu foncé & du rouge vif; mais de l'autre côté il ne faut employer que des fleurs d'une ſeule couleur.

On

On peut mêler le blanc avec des fleurs de toutes les couleurs, excepté avec celles d'un jaune tendre.

Ce mélange doit ſe faire avec de petites fleurs; mais les fleurs d'une ſeule couleur, tant les plus grandes & du milieu, que celles des côtés, demandent à être nuancées avec de petites fleurs particulières; c'eſt-à-dire, que les grandes fleurs d'une couleur, doivent être nuancées avec de petites fleurs panachées, & les grandes fleurs panachées, avec de petites fleurs d'une ſeule couleur.

Dans les bouquets ou feſtons, on doit toujours prendre pour la partie la plus ſaillante des fleurs pleines & fournies; les fleurs à ſimple calice ſe placent, en général, aux côtés pour former ombre. Il faut, par exemple, qu'au milieu du feſton ſe trouvent les fleurs les plus grandes, les plus belles & les plus fournies, comme roſes ordinaires, roſes de Gueldre, pavots doubles, &c. Entre le milieu & les extrêmités on en mettra d'une moindre grandeur, telles que tulipes, anémones, narciſſes, œillets, giroflées &c; & vers les extrêmités des fleurs de plus en plus petites, comme pieds d'alouette, renoncules, campanelles, bluets, violettes, &c. Sur le relief du feſton, entre les plus grandes fleurs & les moyennes, on peut en employer de petites pour faire la nuance. Lorſque la fleur du milieu eſt jaune, les autres ſur les côtés ſeront pourpres ou rouges, & plus vers les extrémités encore blanches & bleues, d'une teinte plus tendre en plus tendre, afin que la couleur la plus vigoureuſe reſte au milieu. Mais lorſque c'eſt le blanc qui ſe trouve au milieu, il faut que les autres parties ne l'écraſent point par du jaune & du rouge.

Un feſton, pour être beau, doit être diſpoſé avec art,

non-ſeulement relativement à la grandeur des fleurs mêmes, mais encore pour ce qui regarde les doubles & les ſimples: comme, par exemple, les roſes de Gueldre & les roſes à cent feuilles, & enſuite les roes ſimples ou d'églantier.

Quant aux couleurs, il y a des fleurs d'une ſeule couleur & de panachées & jaſpées. Celles d'une ſeule couleur ſont les pivoines, les roſes, &c; & les panachées ou jaſpées, ſont les anémones blanches & rouges, les roſes bigarrées, les tulipes, les frittilaires, &c., qui doivent être mêlées avec tant d'art, qu'il en réſulte une agréable harmonie, de manière que l'une ne paroiſſe pas faillir trop & l'autre trop peu; afin qu'en le voyant à une certaine diſtance, le feſton ait une forme aiſée & belle. Si par haſard donc le feſton eſt dans quelque endroit d'un effet trop vigoureux ou trop foible, on doit tâcher d'y remédier. Pour cela il faut remarquer que le jaune & le rouge ſont des couleurs vigoureuſes; tandis que le bleu & le violet ſont, au contraire, des couleurs foibles. Si vous trouvez qu'il y ait trop de jaune & de rouge enſemble, mêlez-y un peu de bleu ou de violet; & s'il y avoit trop de bleu ou de violet, ſervez-vous alors d'un peu de jaune ou de rouge.

Pour bien commencer un feſton, on indiquera d'abord ſa forme, ſuivant le plus ou moins d'épaiſſeur qu'on veut y donner; après quoi l'on fera le couler des feuilles ou de la verdure qu'on jugera à propos, mais d'une manière large, & avec les clairs & les ombres convenables au jour dont on ſe ſert. Cette première couche étant ſèche, on y placera les fleurs, chacune à ſa place,

en commençant par les principales, avec un ſimple couler de rouge, de bleu ou de jaune, de la teinte la plus propre à y peindre les jours & les ombres d'après les modèles qu'on a, ou d'après nature. Les fleurs qui ſe trouvent placées entre-deux avec leur verdure, ne doivent y être jointes, ſur la première verdure ou ſur le fond dont j'ai parlé plus haut, qu'en finiſſant l'ouvrage. Les fonds, ſoit unis, ſoit en bas-relief, ou de quelqu'autre ornement, demandent à être finis proprement en y mettant la première verdure, afin de s'épargner la peine d'y revenir dans la ſuite.



CHAPITRE VI.

Continuation du chapitre précédent.

IL nous reste encore deux observations essentielles à faire sur les festons, sur les guirlandes & sur les bouquets de fleurs; savoir, la disposition des fleurs & l'endroit où il faut les placer.

Il est aisé de comprendre que beaucoup de petites choses accumulées ensemble, ne produisent, à une certaine distance, qu'une masse confuse, & ne font par conséquent que peu d'effet sur nos sens. Et quoique chaque fleur ait un nom, une forme & une couleur qui lui sont propres, on ne les considére plus alors que sous la dénomination générale de fleurs; à cause qu'elles se trouvent placées à une trop grande hauteur, ou à une distance trop considérable relativement à leur grandeur. De pareils festons & bouquets de fleurs demandent par conséquent à être vus de près; au lieu que les grandes fleurs peuvent se placer à un plus grand éloignement de la vue, sans rien perdre de leur forme ni de leur beauté; mais il faut observer que de semblables festons & bouquets doivent être composés de grandes parties, bien distinctes les unes des autres, avec peu de fleurs jaspées ou panachées, soit petites ou grandes, vu qu'elles ne font aucun effet de loin. Il est donc essentiel de prendre pour cela des fleurs d'une seule couleur, afin de produire plus de vigueur & plus d'har-

monie; de manière qu'il faut que celles qu'on deſtine à être placées ſous les yeux ſe fondent bien enſemble, tandis que celles qu'on veut mettre plus haut, ont beſoin de trancher davantage les unes avec les autres. Je penſe donc qu'il ne ſera pas inutile d'en donner quelques exemples ici, pour faire mieux ſaiſir mon idée. Je choiſirai pour cela deux bouquets, dont les fleurs de l'un ſe fondront agréablement enſemble, afin qu'on puiſſe les voir de fort près, & dont celles de l'autre produiront un effet contraire.

Dans le premier, je place au milieu une roſe blanche; derrière celle-là une roſe de Provins ou à cent feuilles; derrière celle-là encore une roſe pourpre, & enfin derrière cette dernière une pivoine. Or, remarquez que ces quatre couleurs ne diffèrent entr'elles que d'une demi-teinte, & qu'elles forment enſemble un demi-globe en s'arrondiſſant par degrés.

Le ſecond bouquet formera un effet contraire, quoique je place au milieu une fleur blanche, avec une fleur pourpre par-derrière, & derrière cette ſeconde une autre violet foncé, dont la couleur eſt plus ſombre que celle de la pivoine. Toutes ces fleurs produiront un plus grand effet que celles du précédent bouquet; & cela à cauſe qu'elles tranchent davantage les unes avec les autres, & diffèrent entr'elles d'une teinte entière; tandis que la différence des autres n'eſt que d'une demi-teinte. Il eſt donc évident que plus les teintes ſont diſtinctes, plus elles paroiſſent vives & vigoureuſes.

Pour mieux ſatisfaire le jeune artiſte, j'ajouterai encore cinq autres exemples pour des feſtons, du double

plus fournis que ceux dont il a été queſtion dans le précédent chapitre, à cauſe qu'on eſt ſouvent obligé d'en faire de plus grands dans un tems que dans un autre, & que par conſéquent il doit alors y avoir plus de fleurs. Voici comment je les partage.

Dans le premier feſton, je mets au milieu du jaune; à côté du blanc, enſuite du pourpre ou du violet, & enfin du jaune encore. De l'autre côté les couleurs poſées de même.

Dans le ſecond feſton, je place du blanc au milieu; du jaune à côté, après quoi du bleu, & enſuite de nouveau du blanc jaunâtre. Le même ordre s'obſerve de l'autre côté.

Dans le troiſième feſton, il y aura du rouge au milieu; puis du bleu, enſuite du jaune & après cela du pers ou du violet. Du côté oppoſé, on obſervera la même diſpoſition.

Dans le quatrième feſton, ce ſera le pourpre qui doit ſe trouver au milieu, enſuite le jaune tendre, puis le bleu, & enfin le rouge tendre; de même pour l'autre côté.

Dans le milieu du cinquième feſton, il y aura du pers ou du violet, enſuite de l'orangé, puis du bleu, du rouge & du violet; & ainſi de même du côté oppoſé.

Les trois derniers feſtons doivent être nuancés avec du blanc, & les deux premiers avec pluſieurs couleurs, ſelon qu'il conviendra le mieux pour unir enſemble les différentes parties.

Il y a trois ſortes de fleurs propres à former les

nuances ; ſavoir, les rouges, les jaunes & les bleues, toutes de la plus belle teinte dans leur eſpèce.

Si l'ouvrage eſt en grande partie compoſé de rouge & de jaune, on ſe ſervira de bleu ; & lorſque le bleu y domine, on prendra le jaune, &c. Mais lorſque ces trois couleurs s'y trouvent enſemble, on emploiera le blanc, qu'on diſtribuera avec intelligence, afin de flatter agréablement l'œil.

Pour donner une preuve de tout ce que je viens d'avancer, je vais indiquer deux moyens fort eſſentiels pour le peintre de fleurs, quoiqu'ils paroîtront peut-être bien ſimples.

Peignez toutes ſortes de fleurs ſur des cartes ou ſur des morceaux de carton, d'une manière auſſi groſſière que vous le voudrez, (quand même vous ne feriez qu'indiquer les couleurs par de ſimples taches) cinq ou ſix en nombre de chaque couleur, ou autant qu'il y a de teintes ; ſavoir, de rouge, de bleu, de pourpre, de jaune & de violet. Ces cartes ſerviront pour les fleurs principales. Outre cela, vous en ferez de plus petites pour les nuances, en rouge, en bleu, en jaune & en blanc, des plus belles teintes qu'il ſera poſſible. Découpez tous ces modèles, & mettez chaque couleur dans une boîte à part. Peignez enſuite la verdure d'un feſton ou d'un bouquet ſur un panneau ou ſur du carton pour y placer les fleurs que vous jugerez à propos, en les diſpoſant & les changeant ſuivant votre idée ; & vous vous trouverez bientôt convaincu de la vérité de ce que j'ai dit plus haut. Voici le ſecond moyen.

Raſſemblez toutes ſortes de fleurs de papier ou de

ſoie, avec leurs couleurs naturelles, que vous monterez ſur des tiges de fil d'archal; & lorſque vous voudrez peindre un feſton, un bouquet ou une corbeille remplie de fleurs, diſpoſez & arrangez ces fleurs les unes à côté & derrière les autres, juſqu'à ce que vous ayez trouvé les couleurs qui ſe marient le mieux enſemble. On peut de la même manière faire des feſtons de verdure, pour y attacher les fleurs qu'on voudra.



LIVRE



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE XIII.

CHAPITRE PREMIER.

Tableau allégorique de la Gravure, pour ſervir d'introduction à ce livre.

Comme ni Céſar-Ripa, ni aucun autre auteur, ne nous a tracé une image allégorique de l'art de graver, avec la ſignification qu'il faut y attacher, je commencerai ce livre par en donner une idée; & dans la ſuite je ferai voir quel reſpect il mérite par le ſecours dont il eſt pour les artiſtes, & par le rapport intime qu'il a avec la peinture.

On voit ici une jeune vierge assise devant une table sur laquelle est une planche de cuivre, posée sur un coussinet. A côté d'elle est un petit singe, qui lui présente une lampe qui jète une lumière fort claire. La Prudence & la Vigilance sont placées près d'elle, tandis que la Pratique prépare des outils sur une pierre. Son siège de bois d'ébène est orné des figures d'ivoire de la Sincérité & de la Constance, qui se tiennent embrassées; & derrière le siège de la Gravure on voit le Jugement, qui lui montre, à quelque distance de là, la Peinture, accompagnée d'Apollon qui tient en l'air un flambeau pour éclairer la Gravure, & de Diane qui a de même un flambeau, mais qu'elle tient renversé pour l'éteindre. Pendant ce tems, des Génies sont occupés de tous côtés à préparer divers matériaux. Le plus âgé de ces Génies présente à la Gravure un dessin noirci ou rougi par-derrière, & une pointe pour le calquer sur la planche de cuivre. Ce dessin représente l'ouvrage qu'elle veut exécuter. D'autres Génies sont occupés dans une salle intérieure, à chauffer une planche de cuivre au-dessus d'un réchaud, & à en étendre le vernis avec le tampon. Ici il y en a un qui grave au burin; là on en voit un autre qui fait mordre une planche par l'eau forte; plus loin d'autres tirent des épreuves qu'ils regardent avec attention, &c; tandis que la Renommée, qui tient à la main l'épreuve d'un portrait, annonce sur sa trompette la gloire des grands artistes. L'Honneur, couronné de laurier, & tenant une petite pyramide, entre dans la salle, en conduisant avec lui Annona ou la Prospérité, qui porte une corne d'abondance. Autour de la salle sont rangés les bustes de plusieurs

graveurs célèbres, tant Italiens que François, Hollandois & Allemands, tels que Marc-Antoine, Audran, Edelinck, Van der Meulen, &c. Dans le lointain on voit l'Asie, l'Afrique & l'Europe, qui paroissent surprises des merveilles qu'annonce la Renommée.

CHAPITRE II.

De l'Art de la Gravure en général.

AFIN de pouvoir traiter de l'art de la gravure d'une manière méthodique, je pense qu'il est nécessaire que je commence par observer en quoi consiste son excellence; secondement quel est l'avantage qui en résulte, & troisièmement quelles qualités doit posséder le graveur à l'eau forte & celui au burin.

On ne peut pas douter que la gravure soit un art noble & digne de louanges; car elle a le même rapport avec la peinture que celle-ci a avec la nature. La peinture consiste principalement dans une imitation exacte du contour ainsi que du clair-obscur des objets qu'offre la nature; ce qui fait aussi le plus grand mérite de la gravure. Le peintre met une différence entre le jour ordinaire & la lumière du soleil, ce que le graveur observe également, ou du moins peut-il le faire. En un mot, il n'y a rien de ce qu'on exécute avec le pinceau, qu'on ne puisse imiter avec le burin.

Quant à l'avantage que produit la gravure, on peut dire qu'il est pour les yeux ce que la Renommée est pour

les oreilles ; car ſi celle-ci publie le talent & la gloire des grands artiſtes, la gravure ſert à nous faire connoître leurs ouvrages & leurs penſées. Or, comme la réputation d'un bon peintre dépend en partie de l'habileté ou de l'ineptie du graveur, comme je le ferai voir dans mes réflexions ſur les gravures d'après des tableaux & des deſſins, il eſt eſſentiel qu'il n'adopte pas excluſivement une ſeule manière, mais qu'il imite exactement celle du peintre ou du deſſinateur dont il veut faire connoître l'ouvrage; afin que ſa gravure reſſemble à une glace pure, qui rend avec fidélité les objets qu'on y préſente.

Pour ce qui eſt de la pratique même, on peut dire qu'une belle manière eſt un grand moyen pour parvenir à la perfection; & pour y atteindre, il eſt néceſſaire de bien poſſéder trois choſes; ſavoir, le deſſin, la perſpective & le clair-obſcur, qui forment enſemble la théorie de la gravure. Il faut encore que le graveur s'exerce à faire des hachures avec la plume ou la ſanguine pour ſe former une main ſûre & hardie; & il lui eſt auſſi eſſentiel qu'au peintre même de deſſiner beaucoup le nud d'après nature, & les draperies d'après le mannequin; ſans parler du beſoin qu'il a de conſulter & d'étudier ſans ceſſe les gravures à l'eau forte & au burin des meilleurs maîtres.



CHAPITRE III.

De l'enſemble néceſſaire pour faire une belle gravure ; & de la différence qu'il y a entre les gravures en taille-douce & les eſtampes & frontiſpices des livres.

LA beauté d'une belle planche bien gravée à l'eau forte ou au burin conſiſte, premièrement, dans des jours clairs & des ombres profondes ; c'eſt-à-dire, que les tailles foibles des parties claires doivent être preſqu'imperceptibles, & que les tailles des ombres doivent, au contraire, être ſenties & noires ; ſecondement, que le nud ou la carnation ſoit fait d'une manière légère & délicate & en même-tems un peu indéciſe ; tandis qu'on fera les draperies d'une manière plus heurtée & plus brute, ſuivant la nature des étoffes, mais ſans trait extérieur, tant du côté du jour que du côté de l'ombre ; de façon que le contour ne ſoit indiqué que par la teinte du fond ſur lequel ces draperies ſe trouvent placées. Mais pour que l'ouvrage ait la plus grande perfection poſſible, & pour qu'il prouve le jugement de l'artiſte, il faut qu'on y diſtingue, autant qu'il ſe peut, les teintes des couleurs locales. Cependant comme une belle gravure ne conſiſte pas uniquement dans une bonne compoſition, des figures bien deſſinées, des acceſſoires élégans & agréables, une taille pure & nette, mais principalement dans un bon enſemble ou une harmonie gé-

nérale de toutes les parties, il eſt néceſſaire de bien étudier cette partie.

Le graveur méritera de nouveaux éloges, s'il indique quelquefois dans ſes ouvrages les couleurs lorſque le ſujet le demande; comme le blanc & le noir pour le jour & la nuit, pour les bons & les mauvais anges, &c. Ces deux choſes doivent, ſelon moi, être abſolument obſervées dans les eſtampes des livres; tandis que les autres qualités, dont j'ai parlé plus haut, ne ſont néceſſaires que dans une gravure en taille-douce deſtinée à repréſenter un tableau parfait; car il y a une grande différence entre les gravures en taille-douce & les eſtampes des livres: les dernières ne ſervent qu'à donner ſimplement une idée de la choſe repréſentée, quand elle feroit deſſinée ſur le marbre, ou même, par manière de parler, ſur le ſable; tandis que les premières ſont deſtinées à faire connoître le génie & le talent du peintre, ainſi que l'habileté du graveur. Voilà pourquoi il faut qu'on mette une explication au bas des eſtampes des livres, & que les gravures en taille-douce n'en ont pas beſoin; car le coloris eſt pour les unes ce que l'écriture eſt pour les autres.



CHAPITRE IV.

De la différence qu'il y a entre la gravure à l'eau forte & celle au burin.

CE n'eſt pas ſans raiſon qu'on regarde généralement la gravure à l'eau forte comme plus propre à donner à un ouvrage de l'eſprit & un caractère de deſſin que la gravure au burin; à cauſe qu'il n'y a point de différence à travailler à l'eau forte & à deſſiner, relativement à l'exécution; tandis qu'il y en a une fort grande entre le deſſin & la gravure au burin. Le maniement de la pointe ou de l'échope eſt le même que celui du crayon, de la ſanguine ou de la plume, & la planche eſt poſée horizontalement & ſolidement, comme le papier ſur lequel on deſſine; mais dans la gravure au burin, c'eſt tout le contraire; car le burin eſt dans une ſituation, pour ainſi dire, parallèle avec la planche, qui eſt mobile ſur un couſſinet. Quant à la force, elle eſt infiniment moins néceſſaire à l'eau forte qu'au burin.

Pour prouver maintenant que la gravure à l'eau forte doit tenir beaucoup plus du caractère du deſſin & paroître plus artiſtement exécutée que la gravure au burin, comme cela eſt auſſi en effet, je vais faire quelques réflexions ſur ces deux manières de graver. En ſuppoſant que chaque eſpèce de graveur ait devant lui le modèle qu'il doit imiter, on verra que l'un a placé fixe-

ment devant lui & ſon deſſin & ſa planche, & que ce n'eſt que ſa main ſeule qui ſe meut ; tandis que l'autre ne peut opérer ſans tourner continuellement ſa planche en tous ſens, & ſans que non-ſeulement ſa main, mais ſon bras même, ſoient occupés à diriger ſon burin ; ce qui empêche ſouvent l'artiſte d'appercevoir la différence qu'il y a entre ſon ouvrage & ſon modèle, avant qu'une grande partie & même quelquefois le tout n'en ſoit fini. Voilà donc en quoi la gravure à l'eau forte eſt, ſelon moi, préférable à celle du burin, tant par l'exactitude que par la preſteſſe du travail ; je dis preſteſſe, à cauſe qu'on peut finir trois planches à l'eau forte, & même plus, contre une ſeule au burin. La gravure à l'eau forte tient auſſi davantage du caractère du deſſin, à cauſe de ſon anologie avec l'art de deſſiner, ainſi qu'une expérience journalière nous l'apprend aſſez ; car contre un ſeul peintre ou deſſinateur qui grave pour ſon amuſement au burin, il y en a cent qui gravent à l'eau forte.

Peut-être m'objectera-t-on ici que, comme chaque peintre & chaque deſſinateur a une partie de choix à laquelle il s'adonne le plus ; c'eſt-à-dire, que l'un, par exemple, prend celle de la compoſition, tandis que l'autre préfère la correction & la beauté du deſſin, & qu'un troiſième s'applique uniquement à bien rendre les draperies ou les acceſſoires, &c, on ne peut par conſéquent pas dire que les peintres & les deſſinateurs donnent à leurs ouvrages à l'eau forte un caractère de deſſin. A quoi je réponds, que ce mot ne doit pas être appliqué aux deſſinateurs modernes ; puiſque c'eſt une ancienne manière de s'exprimer qui étoit en uſage avant que la

gravure

gravure à l'eau forte fut portée au dégré de perfection où elle eſt aujourd'hui, comme cela paroît par les gravures à l'eau forte du Carrache, du Titien, d'Antoine Tempeſte, &c, qui étoient d'excellens deſſinateurs, & qui n'ont manié la pointe que pour graver les deſſins qu'ils regardoient comme les plus capitaux & les plus dignes d'être conſervés. Auſſi ces gravures ne conſiſtent, pour ainſi dire, que dans le ſeul trait extérieur ; mais ce contour eſt ſi correct & ſi ferme, que quoique le reſte ne ſoit que griffonné, ces eſquiſſes ſont plus eſtimées que les ouvrages les mieux finis des plus célèbres graveurs. Nous en avons un exemple dans la gravure de la Femme près du puits faite par le Carrache, même malgré la différence qu'elle offre avec celles exécutées par le Pautre & par Biſſchop. Quelle diſparité n'y a-t-il point entre les ouvrages de Perrier & ceux de Biſſchop, relativement au caractère de deſſin & la manière facile d'opérer? diſparité qui ſe remarque de même, pour le payſage, entre ceux du Titien & de Perelle. Je pourrois citer encore pluſieurs exemples pour confirmer mon ſentiment, mais je les paſſerai ſous ſilence, pour remarquer d'où vient que, malgré qu'on ait bien tracé le contour des objets, il arrive ſouvent que les jeunes artiſtes le dépaſſent lorſqu'ils veulent faire les hachures ou les ombres.

Quand on veut graver quelque choſe au burin ou à l'eau forte, il faut commencer par le fond, quel qu'il puiſſe être, & conſerver les choſes les plus eſſentielles pour la fin; car la main étant alors plus ferme & plus rompue, exécute avec plus de hardieſſe & d'aſſurance. Quand

donc le jeune élève veut faire le fond d'une figure, soit nue ou drapée, il arrive souvent qu'il pousse les tailles de ses hachures par-dessus le contour ou trait extérieur; de sorte que ces parties perdent immanquablement leur juste proportion & leur qualité; & c'est par-là aussi que les muscles, pour ainsi dire imperceptibles, les petits plis & les creux, deviennent plats & par conséquent roides. Cependant on continue l'ouvrage, & lors même qu'on s'apperçoit d'une pareille erreur on ne fait que gratter un peu la planche & la brunir; seul moyen qui reste en effet, & qu'on n'emploie même pas toujours. Ce n'est pas sur parole que je parle ainsi, mais d'après un examen bien réfléchi. Voilà pourquoi je conseille à ceux qui se destinent à la gravure, de commencer par prendre chez un bon peintre une connoissance exacte des belles proportions du corps humain, afin qu'ils sachent dessiner d'une main sûre, sans avoir besoin de graticuler ou de calquer toutes sortes d'objets, même d'après nature. Car on sait que le premier soin du peintre est d'apprendre la théorie de son art, qui consiste dans la connoissance des proportions exactes des objets, pour passer ensuite au coloris & au clair-obscur; tandis qu'il arrive souvent que c'est la partie méchanique ou la pratique de l'art dont on instruit d'abord le jeune graveur.

Quant à la manière de gratter & de brunir, dont j'ai parlé plus haut, il est essentiel de bien s'y entendre, non tant à cause des hachures qui peuvent être trop fortes ou trop brunes, mais parce qu'on peut nuire par-

là à la beauté du contour ou trait extérieur, ainſi qu'à la reſſemblance des portraits, particulièrement de ceux qu'on repréſente de profil.

On doit donc, je le répète, ſe faire un principe, en gravure, comme en peinture, de commencer toujours par le fond; car lorſque les figures, qui ſont les principaux objets, ſont finies, on peut regarder l'ouvrage comme achevé; & l'on ne doit plus le retoucher en général que pour y mettre de l'harmonie, en donnant un peu plus de force dans un endroit, & en adouciſſant un autre, &c. Mais le grattage, dont il eſt ici queſtion, ne regarde que la gravure au burin; car dans la gravure à l'eau forte on ne fait que couvrir, à moins que l'eau forte n'ait déjà mordu.

Dans le cas que l'on me demande ſi ce qui a été couvert peut être réparé avant que l'eau forte n'y ait mordu, & ſi le trait qui a été altéré ne peut pas être rétabli avec une pointe fine ſur le même fond, afin que l'eau forte puiſſe mordre par-tout en même-tems? je répondrai que cela fera de la mauvaiſe beſogne; mais que ſi quelque choſe manque, il faut le retoucher avec le burin. Je vais cependant indiquer une autre méthode. Faites chauffer juſqu'à un certain point votre bruniſſoir, & paſſez-le légèrement & avec vivacité ſur la partie que vous voulez effacer, & vous verrez que toutes vos hachures ſe fermeront, ſans qu'il ſoit néceſſaire que vous couvriez ou que vous faſſiez mordre. Tracez-y alors de nouveau ce qu'il doit y avoir, pour enſuite faire mordre le tout enſemble.

Ces réflexions me ſemblent d'autant plus eſſentielles ; que plusieurs grands maîtres ont péché faute d'y faire l'attention qu'elles méritent, comme il paroît par quelques batailles d'Alexandre, de Le Brun, gravées par Audran. Quelles mauvaiſes mains, ce graveur n'a-t-il pas faites en pluſieurs endroits ? Les doigts en paroiſſent des fuſeaux ; particulièrement ceux des mains qui ſont toutes ouvertes, comme celles de Porus priſonnier, & celles de Darius. Je ne puis aſſez m'étonner de ce qu'Audran, qui eſt un des meilleurs graveurs connus, n'ait pas corrigé des défauts auſſi capitaux dans un ſi magnifique ouvrage. Je conviens que c'eſt peu de choſe pour un travail ſi conſidérable, mais cela ſert néanmoins à le rendre imparfait, & tombe en partie à la charge de Le Brun. Au reſte, cet ouvrage a été bien plus maltraité encore en Hollande par Schoonebeek qui l'a copié d'après Audran, & qui ſemble avoir pris à tâche de le défigurer totalement ; car il n'y a ni deſſin, ni enſemble. Toutes les phyſionomies qui, dans l'orignal, ſont belles & nobles, font la grimace dans la copie de Schoonebeek, où tout, en un mot, eſt foible & ſtrapaſſé.



CHAPITRE V.

Réflexions sur la manière de faire les Hachures.

LA forme de hachures ajoute une grande beauté aux objets, à cause que par ce moyen on leur donne un plus grand air de vérité, suivant leur nature & leur qualité ; mais cela s'exécute bien plus facilement par la gravure à l'eau forte, sur-tout si l'on sait bien manier la pointe. Audran s'est particulièrement distingué par-là ; & l'estampe de S. Bruno, que Natalis a gravée d'après le tableau de Bartholet, est admirable par la manière vraie dont chaque chose est rendue par le moyen des hachures, & le fini singulier avec lequel ce graveur l'a exécutée.

Cependant malgré tout le talent qu'un grand artiste peut employer à terminer une bonne gravure, il est, pour ainsi dire, impossible de faire comprendre, au commun des amateurs, en quoi consiste l'art, & ce qu'il faut pour bien en connoître les beautés ; la plupart se bornant aujourd'hui à admirer la hardiesse ou la délicatesse du burin, sans prendre garde à l'incorrection du dessin & au défaut d'ensemble : triste réflexion pour ceux qui possédent mieux leur art.

D'ailleurs les graveurs au burin & à l'eau forte ne jouissent pas du même avantage que le peintre & le dessinateur ; car ceux-ci font ce qui leur plaît, ou du moins ce qu'ils peuvent ; mais cela ne seroit rien encore, si le graveur pouvoit opérer avec la même liberté que le peintre manie ses

pinceaux ou ſes crayons ; ils ſeroient plus encouragés à produire de belles choſes , ainſi que l'ont fait autrefois de grands maîtres , qui n'étoient pas obligés de ſuivre les caprices des peintres, comme pluſieurs ſe voient dans la dure néceſſité de le faire de nos jours. Heureux donc ceux à qui la fortune permet de ſuivre leurs propres idées, quand ils ne pourroient faire qu'une ſeule planche à leur gré. Mais hélas ! il n'en eſt pas ainſi , & l'on voit d'habiles graveurs gémir ſous le travail ingrat & rebutant que leur impoſent les peintres , qui leur donnent des deſſins ſi mal exécutés , qu'il eſt preſque impoſſible d'en diſtinguer les traits. Cependant lorſque le graveur a le bonheur de bien rendre les idées du peintre , celui - ci s'en attribue tout l'honneur ; tandis qu'il rejette ſur lui tout le blâme d'une mauvaiſe exécution. Il ſerait donc convenable que le graveur demandât des conſeils & des éclairciſſemens au peintre ſur la manière de ſaiſir ſes intentions , afin d'opérer avec certitude.

Il eſt eſſentiel auſſi que le peintre ou le deſſinateur indique la nature des différens objets , comme , par exemple, les pierres brutes du ſoubaſſement d'un édifice, le marbre liſſe & poli des colonnes & des ſtatues , &c ; afin que le graveur puiſſe rendre ces pierres par des traits heurtés & interrompus , & le marbre par des tailles douces & proprement exécutées par le burin , & les acceſſoires un peu plus rudement par la pointe ; les ouvrages en charpente avec de longs traits interrompues ſuivant les veines du bois ; les arbres ſelon la forme des branches & celle des feuilles ; les terreins par des lignes ſerpentines & de même interrompues. Ces règles doivent

être obſervées autant pour le général d'une compoſition, que pour chaque partie en particulier, ainſi que ſuivant les loix de la perſpective, pour les fuites & les diſtances; non pas en éloignant davantage les tailles des hachures, mais, au contraire, en les ſerrant & en les rendant plus fines dans les plans éloignés; & par ce moyen on pourroit produire de beaux ouvrages, ſans qu'il en coutât plus de peine ou de tems, comme on ſe l'imagine en général.

J'ai vu un deſſin de Goltzius, dans lequel il avoit exprimé d'une manière étonnante la nature & la qualité de chaque choſe. Les corps tendres & liſſes étoient bien lavés & proprement eſtompés avec de la pierre noire ou de la ſanguine; ce qui étoit brute & groſſier, il l'avoit exécuté d'une façon hardie avec de la terre noire ou du crayon; de ſorte qu'une partie paroiſſoit plus claire & l'autre plus obſcure par l'ombre, comme ſi c'eût été une peinture. Mais il ne faut pas s'étonner de ce qu'on ne voie plus de pareilles productions de nos jours; car Goltzius avoit coutume de faire lui-même ſes modèles. Et de même qu'un peintre penſe à ce qui doit être de la chair, de la pierre ou du bois, ainſi qu'à ce qui demande un ton clair ou ſombre, avant qu'il commence à mettre ſes couleurs ſur la toile, Goltzius ſongeoit auſſi préalablement à tout avant qu'il commençât à graver quelque choſe.



CHAPITRE VI.

Réflexions sur la manière de pointiller de quelques Graveurs.

IL y en a qui s'imaginent qu'il est possible de rendre les tournans des corps qui se fondent dans les grands clairs, en les pointillant; mais ils se trompent beaucoup, car cela produit une grande sécheresse, & par conséquent cette méthode ne peut pas être bonne. Les hachures font un meilleur effet, & ont aussi plus d'affinité avec les ombres. Il est quelquefois bon de faire des points quand la nécessité l'exige, & quand on ne veut pas croiser les hachures sur certaines parties, ou lorsque les tailles des ombres sont trop rares, pour indiquer un peu plus distinctement les reflets, au lieu de les croiser de nouveau, particulièrement entre les jours; quoiqu'il vaille cependant mieux d'y repasser par-dessus une seule hachure avec une pointe fine. Et lorsqu'on trouve que cela ne suffit pas, on peut continuer les tailles un peu plus loin dans les reflets avec des pointes plus fines encore. Mais la meilleure méthode est de les continuer du premier coup aussi loin qu'elles doivent aller, & de les adoucir aux extrêmités. Celui qui néglige cela est obligé d'avoir recours aux points; mais dans ce cas, il ne faut pas trop rapprocher ces points. Le moyen le plus convenable cependant consiste à continuer les tailles un peu plus avant, avec une pointe fine, & à les reprendre alors de nouveau

avec

avec une pointe plus déliée, jusqu'à l'endroit où les tailles se perdent en un point invisible; c'est ce qu'on appele hachures rompues; moyen dont le vieux Visscher s'est servi pour ses sujets d'après Ostade, & par lequel il est parvenu à rendre assez bien le coloris des physionomies, & à y donner les plus fortes touches de lumière. Le pointillage est d'un grand secours pour ceux qui n'ont pas acquis une certaine fermeté de main, & leur permet de travailler avec prestesse. Lorsqu'on veut se servir de cette méthode, on n'a pas besoin de couvrir pour adoucir les hachures; car par les points ainsi prolongés on obtient le même effet. Par ce moyen on peut opérer avec assurance, sur-tout lorsqu'on ne néglige point de se servir de la même pointe avec laquelle on a prolongé les hachures dans les clairs sur les tournans & les reliefs; & les ombres doivent également être adoucies avec la même pointe qu'on a employée pour les faire. A l'aide de ce procédé, les points faits avec la grosse pointe dans les ombres ne seront pas trop senties. Mais si l'on veut faire les derniers points sur les jours avec une pointe un peu plus fine, cela ne souffrira point de difficulté; cependant comme les ombres finissent plus brusquement que le relief sur les clairs, je voudrois qu'on ne se servît pas d'autre pointe; car les points demandent beaucoup d'attention quand on veut exécuter l'ouvrage proprement. D'ailleurs les points doivent aussi être égaux entr'eux; c'est-à-dire, d'une égale distance l'un de l'autre, & il faut qu'ils ne se trouvent point entre les extrêmités des hachures. Dans le cas qu'on mette en question si l'on ne pourroit pas rendre obscure avec des points une partie dont les hachures se

trouveroient trop efpacées, au lieu d'y paffer une troifième hachure par-deffus ? Je répondrai que je penfe que cela eft poffible, & que de cette manière on pourroit exécuter une chofe légère, mais que l'opération en feroit un peu plus longue. Les chofes terminées d'après cette méthode paroiffent être faites au lavis; car par le moyen des hachures fortes, plus foibles, plus adoucies encore, & des points, on peut obfcurcir une partie autant & auffi peu qu'on le juge à propos. Boulanger a, felon moi, trop employé les points dans fes gravures, de forte qu'elles ont plus l'air de miniatures que de toute autre chofe; ce qui eft caufe que je n'approuve pas beaucoup cette manière. La raifon en doit être attribuée à l'inégalité & à la maigreur des points, provenant de ce qu'on touche les uns d'une manière plus fentie que les autres, de façon que les uns pénétrent plus fortement que les autres quand on fait mordre la planche, quelque petits que puiffent être ces points. Il ne faut pas s'imaginer non plus qu'il foit poffible de faire les points auffi ronds qu'ils devroient l'être; car ils ont toujours une forme plus ou moins oblongue, ainfi qu'il eft facile de s'en convaincre par une loupe.

J'ai vu des eftampes gravées par Goltzius, dont les teintes foibles des reliefs étoient auffi bien à hachures croifées que celles des ombres; mais cela ne peut fe faire que dans la gravure au burin, fur-tout quand l'exécution en eft finie; à caufe que dans la gravure à l'eau forte les hachures croifées expriment une ombre prochaine, ce qu'on peut faire affez bien par les points; d'autant plus que les objets frappés d'une lumière large n'ont pas befoin d'autant d'ombre dans les clairs.

Si maintenant on a mal fait quelque chose, & qu'on veuille le corriger en frappant la planche, on collera proprement une épreuve derrière le cuivre, & l'on ôtera en frappant la partie ce qu'on voudra corriger; ce qui peut être exécuté avec la plus grande exactitude. Et dans le cas qu'on ne se soucie pas de frapper sur le papier, on pourra marquer la place avec une pointe sur le cuivre, de manière qu'on puisse la voir facilement; ce qui est une bonne méthode; quoique d'ailleurs il n'y ait pas grand'chose de perdu en se servant pour cela d'une épreuve. Mais lorsque cette épreuve est une fois sèche elle n'est plus propre pour cet usage; il est donc nécessaire de faire cette opération immédiatement après que l'épreuve sort de la presse; car lorsqu'on veut la mouiller de nouveau pour cet effet, on n'est pas sûr de bien opérer, à cause que l'épreuve ne se trouve plus d'égalité avec la planche. Pour découvrir & corriger plus facilement encore en frappant les endroits ou taches qui n'ont pas été bien mordus par l'eau forte, (méthode dont plusieurs graveurs font un secret) on prendra une ficelle ou une corde de violon fort fine, qu'on placera en croix sur la planche, en le liant sur les bords, de manière que le point de contact de la croix se trouve exactement sur l'endroit qui n'a pas été mordu. Après quoi on mettra le cuivre, ainsi préparé, sans-dessus-dessous sur une pierre dure & unie, & l'on frappera doucement dessus avec un marteau pointu, pour ôter ensuite le défaut en frottant l'endroit avec le résidu de la pierre à aiguiser. De cette manière, on pourra trouver à l'envers du cuivre tous les endroits manqués, quelque petits qu'ils soient, sans qu'on ait à craindre de se tromper le moins du monde.

CHAPITRE VII.

De la manière de graver le Bas-relief à l'eau forte.

COMME nous avons posé pour principe certain que chaque chose, pour ainsi dire, demande une méthode particulière d'opérer, je pense qu'il en est de même du bas-relief; car le plus grand nombre de ceux qui savent bien graver à l'eau forte d'après un beau tableau & un dessin, se trouvent embarrassés quand ils sont obligés d'imiter & de représenter un bas-relief. Ils en disposent les hachures de même que dans les autres objets; cependant il me semble qu'il doit y avoir une grande différence entre les unes & les autres; sur-tout quand on ne veut pas les traiter dans la manière de Perrier & de Santo-Bartholi, mais suivant les règles de l'art. Il faut convenir néanmoins que le premier de ces deux graveurs a mieux entendu cette partie que le second; puisque ses ouvrages ont le caractère de la pierre & que le dessin en est meilleur; quoiqu'il y ait hazardé beaucoup de choses de son imagination, auquel l'autre s'est livré avec excès, de sorte qu'il a rendu par-là les objets méconnoissables. Les plis de ses draperies sont beaux à la vérité, mais il les a trop multipliés; d'ailleurs ils ne conviennent pas au marbre, & ressemblent plutôt à de l'or, à de l'argent ou à du bronze, & ont plus l'air d'une gravure que de la pierre. Selon moi, Santo-Bartholi n'entendoit ni le nud, ni les pro-

portions, ni l'emplacement des muſcles, ni les mouvemens du corps humain; de ſorte qu'il ne me paroît pas qu'on puiſſe le préférer à Perrier. A la vérité, ils ſont tous les deux bons dans la partie du deſſin; mais en comparant leurs ouvrages avec la nature, on y trouve une grande différence. D'ailleurs il ſeroit abſurde de croire que le grand nombre de bas-reliefs qu'on voit à Rome ſur toutes ſortes de monumens, & dont ces deux artiſtes ont fait la collection, ſe trouvent tous placés dans un jour auſſi exact, de la droite ou de la gauche, qu'ils les ont repréſentés. Certainement il faut qu'il y en ait eu d'éclairés par en-haut, d'autres par en-bas & même de tous les côtés; je ne puis pas m'imaginer non plus qu'ils les ayent copiés à la chandelle, mais je penſe plutôt qu'ils les ont ombrés de la manière qu'ils l'ont jugé à propos.

Quelqu'un me demanda un jour, que, comme les bas-reliefs ſe trouvent placés en différens endroits, il ne ſe pourroit pas qu'on en ait fait des modèles d'après leſquels on aura ombré des deſſins, en les diſpoſant de la manière qu'on l'a jugé convenable pour recevoir le jour du côté gauche ou du côté droit, ainſi qu'on s'en ſert ordinairement? Cette conjecture me parut aſſez fondée. On peut également y faire tomber le jour d'en-haut ou d'en-bas, de côté ou par-derrière, pour s'en ſervir dans toutes les occaſions; ce qui eſt d'un grand ſecours pour ceux qui ne poſsèdent pas bien l'art de modeler.

J'ai dit que les bas-reliefs de Perrier me paroiſſent d'un meilleur deſſin que ceux de Santo-Bartholi; mais que l'exécution n'en eſt pas, à beaucoup près, auſſi bonne; quoique ceux du dernier n'aient aucun rapport avec

de la pierre, pour les raiſons que j'ai alléguées plus haut. Il y a des perſonnes qui s'imaginent que ſi ces figures avoient trois ou quatre pieds de hauteur, elles paroîtroient tout autrement, puiſqu'alors les parties en ſeroient plus développées; tandis que celles de Perrier ſembleroient trop grêles & trop brutes; ce que je ne veux pas nier. Il faut convenir cependant que cette obſervation eſt bonne pour marquer la différence qu'il y a entre tailler le marbre & ciſeler l'or & l'argent. Mais il eſt également vrai, que ſi Perrier avoit auſſi bien fini ſes deſſins que Santo-Bartholi, ils auroient été infiniment plus beaux & plus utiles; car il eſt bien plus facile d'omettre des choſes gratuites, que d'en ajouter de néceſſaires. Il paroit aſſez probable que l'intention de Santo-Bartholi, en opérant de cette manière, a été de ſe rendre plus utile aux peintres, aux ſculpteurs & aux ciſeleurs, que ne l'a fait Perrier.

J'ai dit plus haut, que Santo-Bartholi a haſardé beaucoup de choſes de ſon imagination. Je dois ajouter ici qu'il eſt vraiſemblable que Perrier a deſſiné ſes objets à une plus grande diſtance que Sancto-Bartholi, ce qui ne lui a pas permis d'en appercevoir tous les petits détails. D'ailleurs, je penſe que Santo-Bartholi a copié la plupart de ſes bas-reliefs d'après des ouvrages bien conſervés dans l'intérieur des fabriques; tandis que Perrier a pris les ſiens d'après des parties extérieures, comme frontons, friſes, &c, à moitié détruits par la main du tems. On peut ajouter encore que Perrier n'a travaillé que pour faire connoître les belles choſes qu'il y avoit à Rome, &, en même tems, pour montrer ſa manière

légère & ferme de deſſiner; tandis que Santo-Bartholi a non-ſeulement cherché à tirer profit de ſon travail,mais auſſi à être utile aux artiſtes curieux & aux amateurs. Je laiſſe au Lecteur à juger juſqu'à quel point ils ont ſatisfait à leurs vues.

Quant à la véritable manière de traiter le bas-relief, je penſe qu'il eſt abſolument néceſſaire que tout ſoit exécuté également, heurté ou fini, avec la même pointe ou échoppe, ſans aucune différence par rapport aux draperies; cela étant la méthode la plus convenable pour bien rendre un ouvrage en marbre ou en pierre, à moins que ce ne ſoit une griſaille avec un premier plan & un lointain; car dans ce cas, les tailles doivent devenir plus fines & ſe perdre par degrés ſelon les loix de la perſpective.

On donne auſſi, en général, peu d'attention à la lumière des bas-reliefs; car ſouvent les choſes peintes d'une manière tranchante & comme expoſées à la lumière du ſoleil, ſont rendues dans la gravure avec un jour ordinaire, par la rondeur des ombres; & quelquefois on fait le contraire. Ce ſont néanmoins là des libertés que ni le graveur à l'eau forte, ni celui au burin ne devroient pas prendre. Celui qui copie doit ſuivre ſcrupuleuſement les idées de l'inventeur. Pour ce qui eſt donc des bas-reliefs, il ne faut pas, en les gravant à l'eau forte, ſe ſervir d'ombres tranchantes, ni de la lumière du ſoleil, à cauſe que cela en détruit l'enſemble & l'harmonie; mais quant aux ornemens dans une lumière du ſoleil, cela eſt indifférent & ne demande pas tant d'exactitude.

CHAPITRE VIII.

De la manière de graver au burin, & de disposer les tailles.

IL est, sans contredit, étonnant que parmi tant d'arts dont on a donné la description, on ait dit si peu de chose de la gravure au burin, tandis qu'on a parlé d'une manière si détaillée de la gravure à l'eau forte; silence dont il est difficile de comprendre la cause. Plusieurs peintres & amateurs de la peinture ont montré une ardeur particulière à en donner quelques idées générales, du moins autant que cela a dépendu d'eux; mais aucun graveur ne s'en est occupé que je sache; sans doute à cause qu'ils ont craint de ne pouvoir en parler d'une manière convenable, ou parce qu'ils n'ont pas voulu communiquer à d'autres leurs connoissances, qu'ils regardoient comme un secret qu'ils possédoient seuls. Mais la véritable raison, selon moi, en doit être attribuée au progrès tardif de cet art qui n'a paru que fort tard.

Il est constant que la gravure est, de même que la peinture, autant fondée sur la théorie que sur la pratique, & que l'une & l'autre portent sur des principes certains & sûrs, par le moyen desquels on peut parvenir à la perfection. Pourquoi donc n'a-t-on pas exposé ces principes à la connoissance de tout le monde?

Il n'est pas étonnant non plus qu'un grand nombre de graveurs soient devenus peintres; tandis qu'il y a eu

si

ſi peu de peintres qui aient cultivé la gravure; puiſque ces derniers ont tant d'excellens livres publiés par de bons maîtres qui ſont propres à les encourager à la pratique de leur art; au lieu que les premiers n'en ont aucun qui traite de la gravure.

Je vais donc communiquer librement le peu que je ſais ſur ce ſujet, & l'expliquer le mieux qu'il me ſera poſſible, pour autant que la gravure a de rapport avec la peinture; mais cependant ſans entrer dans des détails ſur la pratique de cet art, parce que je n'en ai pas la moindre connoiſſance; & je ſoumets d'avance à la cenſure des gens mieux inſtruits le peu que je ſerai obligé d'en dire, comme inſéparable de la matière que je traite; me flattant de ne pas être accuſé de préſomption, puiſque je ne cherche qu'à ſtimuler les eſprits en état de développer davantage mes idées, & d'allumer par une étincelle un plus grand feu, ſuivant le proverbe Latin : *Parva ſæpe ſcintilla magnum excitavit incendium.*

J'ai dit plus haut: 1°. Sur quels principes l'art de la gravure eſt fondé. 2°. Quelles ſont les qualités néceſſaires pour être un bon graveur. 3°. Ce qui eſt eſſentiel pour qu'une gravure ſoit parfaite. Je vais donc parler maintenant de la diſpoſition des hachures ſuivant la nature & la forme des objets, d'après les loix de la perſpective, pour autant que cela concerne la gravure à l'eau forte & au burin; ce que je tâcherai d'éclaircir par des exemples, afin d'indiquer au jeune artiſte les moyens de prévenir les défauts, & ceux de les corriger.

Imaginons-nous d'abord de voir une roue à huit rayons placée horizontalement ſur un plan, & près de-là un bâton

droit dans la terre, avec un horizon qui le coupe tranſverſalement. Cette roue nous prouvera que chaque rayon doit avoir une forme différente, ſuivant la direction qu'il a, & qu'il faut que les hachures ſoient tracées d'après l'extrêmité de chaque rayon. Celles du rayon qui ſe préſente en face du ſpectateur, ſeront tout-à-fait circulaires; celles du ſecond rayon iront en tous ſens; celles du troiſième paroîtront, pour ainſi dire, droites. On pourra remarquer auſſi quelle différence de force il y a entre le premier rayon de devant, & celui qui en fait la prolongation de l'autre côté du moyeu; car le premier faillit en avant & l'autre fuit; ce qui ne peut pas être autrement ſuivant les loix de la perſpective. De plus, les lignes tirées avec une règle & fuyant vers le point de vue, deviennent par degrés plus déliées & plus indéciſes. Il nous reſte à remarquer que quoique ce ſoit par des règles fixes que les courtes hachures qui paſſent ſur les premières doivent être plus diſtinctes & plus marquées que les longues, la plupart des gens ne peuvent néanmoins pas en faire la diſtinction.

J'ai dit plus haut que chaque objet demande des hachures différentes ſelon ſa nature & ſa qualité, & qu'entr'autres les premières hachures du bois doivent être tracées d'une manière hardie en ſuivant ſes veines, & qu'il faut que les ſecondes hachures, qui croiſent les premières, ſoient plus déliées; mais ici je fais voir le contraire, puiſque les ſecondes hachures croiſées ſont plus ſenties que celles qui ſuivent les veines du bois; ce qui doit être ainſi. Peut-être concluera-t-on de-là que je renverſe mon propre ſyſtême, à cauſe que les hachures croiſées vont ici contre

les veines du bois; mais je vais répondre à cette objection en déduisant la raison qui m'engage à opérer de la sorte. Remarquez donc que le bois, lorsqu'il a été travaillé autour, n'a point d'autres veines que celles qu'y a formé le ciseau; & que comme le tourneur fait toujours aller son ciseau à contre sens des veines, & que le bois reçoit plus ou moins des rayeures de l'instrument, il faut aussi indiquer ces rayeures dansl a gravure. Mais on pourroit me demander si la chose ne seroit pas également bonne, dans le cas que les deux tailles eussent la même grosseur ou la même finesse? Oui, par rapport à l'ombre, mais non pas pour ce qui est de la nature de la matière. Cependant on a, en général,peu d'égard pour ces observations,quoiqu'elles soient fondées sur les règles certaines & invariables de l'art.

Quant au bâton planté horizontalement en terre, il serviraà prouver que les hachures d'en-bas sont rondes, & que ces hachures deviennent d'autant plus droites, qu'elles approchent davantage de l'horizon; & il en est de même au-dessus de l'horizon, mais en sens contraire.

Je vais maintenant produire un autre exemple pour lequel je me servirai d'une gravure, afin de rendre mes idées plus sensibles. Voyez la figure cinq, planche II, qui est à la fin de ce volume, où il y a un parapet qui fuit vers l'horizon, qui nous montre la diminution ou l'adoucissement des hachures, non-seulement dans de pareils objets, mais aussi dans tous les autres de quelque espèce qu'ils puissent être, suivant leur degré de distance & de fuite, les uns moins, les autres plus, à raison de leur éloignement ou de leur rapprochement. Ce qui servira à nous prouver combien est fausse

l'idée de quelques personnes qui pensent que la diminution de la fuite s'obtient en rendant les hachures plus fines & plus espacées. Voyez le parapet A avec une seule taille depuis un bout jusqu'à l'autre. Quoique les tailles de l'extrêmité du fond paroissent faites plus proprement que celles de devant, cela n'est cependant pas; mais ces tailles deviennent seulement plus serrées & plus fines, à raison de ce que le parapet diminue par la fuite. La diminution des trois figures & des trois vases de cet exemple nous prouve la même chose. Je sais néanmoins que plusieurs graveurs habiles & consommés dans leur art, opèrent différemment, en traitant les objets qui fuient d'une manière beaucoup plus heurtée dans le lointain que sur le devant. J'en ai même vu qui formoient le haut de leurs ciels, où ils sont les plus sombres, avec des hachures fort serrées, & qu'ils les faisoient plus claires & plus rares à mesure qu'ils avançoient vers l'horizon; cependant ils font cela plutôt en travaillant à l'eau forte qu'au burin; peut-être à cause qu'ils veulent s'épargner la peine de travailler avec deux pointes ou plus, & pour ne pas être obligés de couvrir; ce qui est l'objet de l'exemple que je produis ici. Car il n'est pas question si cela demande plus de peine ou non; mais je me contente d'indiquer une chose dont on ne connoît peut-être pas toute l'importance. Par exemple, je place les trois figures 1, 2, 3, à environ dix ou douze pas l'une de l'autre, & à cette même distance je mets sur le parapet les trois vases 1, 2, 3, par lesquels on s'apperçoit clairement de la différence qu'il y a entre l'un & l'autre. Mais quoiqu'il soit facile de comprendre ce que je veux indiquer par ces figures, savoir

que plus elles ſont éloignées, plus les hachures en deviennent fines & ſerrées; j'ai cependant cru devoir ajouter les vaſes, pour ſatisfaire ceux qui auroient la curioſité de vouloir compter le nombre des tailles; ce qui les convaincra qu'il n'y a pas un trait de plus dans l'un que dans l'autre; examen qui demanderoit beaucoup de tems pour les trois figures. Remarquez auſſi l'ombre portée de chaque figure contre le parapet, qui devient plus foible à raiſon de ſa diſtance, & avec quelle exactitude on y reconnoît les véritables teintes des figures; on peut même appercevoir par-là combien elles diminuent & perdent de leur force, & en même tems quelle différence il y a dans la lumière. Mais il ne faut pas s'imaginer qu'il ſuffiſe que les ombres diminuent ou deviennent plus foibles, & que le blanc reſte par-tout lumière; puiſqu'on ſait que le plan ou le terrein ne peut paroître uni qu'en plaçant de la lumière ſur le devant, & en le rendant de plus ſombre en plus ſombre vers le fond. Par exemple, ſi une ſtatue ou une pierre blanche ſe trouvoit ſur le devant, & qu'on voulût en placer une autre ſemblable plus loin, où le terrein eſt plus ſombre, on devroit ſe régler ſur le plan où eſt la première ſtatue; parce que tout eſt ſoumis à la même règle, pour autant que l'ouvrage eſt bien fini. Si ce plan ou ce terrein eſt d'une exécution finie, il faut alors que les figures le ſoient également. Si les figures ſont faites d'une manière légère, & avec une lumière large, on doit traiter le ſite de même. Et quoique le terrein ſoit, par ſa couleur, plus ou moins obſcur, cela eſt compté pour rien ici, puiſqu'il eſt queſtion que de la diminution des teintes, qui conſiſte en noir & blanc. Suppoſons que le

pavé ſoit de marbre blanc, & que les ſtatues le ſoient de même ou qu'elles aient des draperies blanches, la première de ces ſtatues aura une lumière large, tandis que les autres ſeront d'autant moins blanches, qu'elles ſe trouveront à une plus grande diſtance; & quand même elles ſeroient expoſées à la lumière du ſoleil, & que la lumière viendroit les frapper par derrière ou de côté, la ſtatue la plus éloignée ne conſervera toujours que les plus grands clairs; effet qui ſera moins conſidérable encore, ſi l'on rend les couleurs locales de ces draperies, ainſi que ne l'ignorent pas ceux qui connoiſſent la perſpective.

Quant aux draperies, on les croira peut-être d'une exécution plus facile que le nud, parce qu'ayant commencé la gravure d'une manière auſſi propre & auſſi finie qu'il eſt poſſible, on ne peut pas rendre les choſes du fond plus délicatement & plus proprement; mais il faut ſe rappeler qu'une choſe liſſe & propre, ne le ſemble pas davantage à l'œil par la diſtance où elle peut ſe trouver, mais qu'elle devient ſeulement plus indéciſe, & diſparoît à la fin; que par conſéquent tous les objets, de quelque nature qu'ils puiſſent être, ne ſont point diſtincts relativement aux hachures, tandis que les grandes parties conſervent leur forme. Peut-être demandera-t-on ici comment il eſt poſſible de réunir les hachures avec la lumière, & particulièrement avec le ciel, (qui à l'horizon eſt clair & ſans nuages) ſi, à meſure que les objets fuient, ces hachures doivent être plus ſerrées, à moins qu'on ne les élargiſſent de plus en plus vers l'horizon, quelque foibles qu'elles ſoient d'ailleurs? A quoi je réponds: que l'expérience confirmera ſuffiſamment que

quand les traits diminuent & s'adouciſſent ainſi dans leur fuite, elles deviennent néceſſairement plus vagues & plus indéciſes, & diſparoiſſent enfin, en s'uniſſant, pour ainſi dire, avec la lumière, quand même ce ſeroit dans celle du ſoleil, & quelque ſerrées qu'elles puiſſent être. C'eſt juſqu'à ce point que peut aller, je penſe, la perfection du burin dans une main ferme & habile. Quant à la gravure à l'eau forte, il eſt poſſible qu'elle rende la même choſe avec la pointe en couvrant.

Je ne doute néanmoins pas que ma propoſition ne ſoit regardée comme impoſſible à mettre en exécution, & comme une nouveauté haſardée, principalement par ceux qui ne ſe ſont pas donné la peine de s'inſtruire de toutes les reſſources de la gravure; mais je me conſole de leur accuſation, par l'eſpérance que je pourrai plus ou moins contribuer par mes réflexions à la beauté & à la perfection de l'art; & que d'ailleurs ce que je viens de dire eſt fondé ſur des principes exacts & mathématiquement démontrés; quoiqu'en général on penſe que cela eſt faux, & que chaque objet ne demande pas une exécution différente, mais qu'il ſuffit de poſſéder une bonne manière de deſſiner pour être graveur. Cette dernière aſſertion eſt en quelque ſorte vraie pour ce qui concerne la gravure à l'eau forte; mais cela ne ſuffit cependant pas, puiſqu'il faut ſavoir faire mordre le cuivre à propos, ainſi que le couvrir. Quant à la gravure au burin, il eſt néceſſaire de connoître la force du burin & de ſavoir bien le manier; ce qu'on ne peut apprendre que par une longue pratique raiſonnée. Au reſte, il eſt plus avantageux pour un graveur à l'eau-forte de n'avoir pas d'abord de manière du tout, à cauſe qu'il lui eſt

alors bien plus facile de changer peu-à-peu la pointe pour le burin, & de s'accoutumer par une uniformité de tailles à joindre l'un à l'autre, pour y mettre plus d'harmonie. Tandis qu'il y en a qui, se reposant trop sur le burin, l'emploient par-ci par-là dans leurs ouvrages médiocres, sans aucune différence, & cela avec une négligence incroyable; tantôt en finissant avec soin & amour un premier plan, une pierre ou le tronc d'un arbre, qui devroit être exécuté d'une manière heurtée; tandis qu'ils se serviront de l'échoppe pour une tête ou pour une statue de marbre.

Il y a nombre de gravures traitées de cette manière. J'en connois une, entr'autres, qui est le Lazare gravé par Berry, où cet artiste a exécuté à l'eau-forte la figure du Lazare, avec la partie du linge qui est autour de son corps; tandis qu'il a terminé proprement au burin le reste de ce linge qui se trouve par terre; de manière qu'une partie ressemble à de la grosse toile, & l'autre partie à une étoffe de soie; ici le graveur a employé les points, & là on n'en voit aucun. Mais il se pourroit que le cuivre n'ait pas mordu également bien par-tout. Il arrive aussi quelquefois qu'on est obligé de faire effacer ces sortes de choses, ce qui sert à prouver mon assertion; car si le défaut provenoit du cuivre, il faudroit que l'artiste y pourvût, autant qu'il seroit possible, par son talent & par ses connoissances. S'il est maître de son burin, il doit le prouver en mettant un bon ensemble dans l'ouvrage; & dans le cas qu'il ne le soit pas, il faut qu'il suive exactement la trace des traits calqués. Au lieu de ne faire que deux hachures croisées, il peut les faire plus déliées, pour en mettre trois l'une sur l'autre, y ajouter même quelques points s'il

s'il eſt néceſſaire ; & par ce moyen , ſon travail ſera du moins paſſable.

Il y a une autre gravure, entourée d'un ornement, repréſentant une offrande à Flore, ou le Printems, qui eſt exécutée d'une manière auſſi indigne au burin & à l'eau forte. Les figures de la Charité, de la Piété, du Tems, &, en un mot, tous les autres objets ſur le premier plan, ſont terminés proprement, & preſque tous gravés au burin ; tandis que les figures ſur le ſecond plan ſont ſi négligemment & ſi pitoyablement faits à l'eau forte, qu'elles ne reſſemblent en rien aux autres. Les traits mêmes n'en paroiſſent qu'ébauchés, & ſemblent tracés avec une main tremblante, au lieu d'être adoucis par-tout, ce qui auroit rendu l'ouvrage pur & beau. L'artiſte qui a fait cette gravure auroit bien dû ſe rappeler qu'il ne pouvoit pas unir le burin à l'échoppe.

Je ſais bien que beaucoup de perſonnes prétendent que pluſieurs choſes, tels que l'eau, l'argent, l'or & autres pareilles ſubſtances luiſantes & liſſes, ſont plus faciles à exécuter avec le burin qu'avec la pointe ; mais, ſelon moi, une main habile peut donner à chaque objet la vérité qui lui convient.

Il me paroît fort ſurprenant que les anciens graveurs n'aient pas diſtingués dans leurs ouvrages les différentes qualités des choſes, & que tout y ſoit exécuté de la même manière à l'eau forte, excepté l'eau, & cela encore ſans tailles plus foibles & plus ſenties ; mais avec des lignes croiſées parallèlement, d'une manière inégale, quelquefois ſerrées & enſuite fort eſpacées. D'ailleurs ils n'ont jamais indiqué les couleurs locales, & ont toujours fait l'eau ob-

ſcure & brune. Je penſe que pour mettre une diſtinction entre les corps luiſans & les autres, il faut commencer par tirer des lignes ſenties & parallèles aſſez éloignées les unes des autres, & en tracer enſuite, entre ces premières, d'autres plus fines & plus déliées, qui ſervent à les remplir. Je parle ici de l'eau, du marbre noir, de l'acier poli, & autres ſemblables ſubſtances; car par cette méthode on obtient un certain papillotement qui donne une idée des corps polis & luiſans.

Si l'on me demande pourquoi dans la gravure à l'eau-forte les traits qui ſont gros & ſerrés écaillent, quoique le cuivre ne ſoit ni pailleux, ni aigre, & que le vernis ni ſoit ni brûlé, ni trop dur? Je répondrai que l'expérience m'a appris que quand l'eau-forte n'eſt pas aſſez tempérée, & qu'elle mord trop au commencement, on court alors le riſque d'éprouver l'inconvénient dont il eſt ici queſtion, à cauſe que la planche étant froide, elle ne peut s'échauffer auſſi promptement que le vernis qui, par-là, ſe trouve enlevé avec force de la planche & s'en détache; & cela d'autant plus facilement, que les tailles ſont plus ſenties & plus ſerrées; ce qui n'arrive pas ſi ſouvent ſur les parties délicates, où la fineſſe & la diſtance des traits ne permettent pas à l'eau-forte d'y tant pénétrer. Pour prévenir de pareils accidens, il faut tempérer un peu plus l'eau-forte, & échauffer par degrés le cuivre, afin de les unir enſemble, particulièrement quand il fait froid; car pendant les mois de Juin, Juillet & Août, cela eſt inutile, à cauſe qu'on ſe ſert alors d'un vernis plus dur.

Pour connoître ſi le vernis eſt en bon état, on fera une

hachure ou deux ſur un coin de la planche où il n'y a rien à gâter; & ſi le vernis ſort en pouſſière de ces hachures, c'eſt un ſigne qu'il eſt trop dur ou trop aigre; mais ſi ce qu'on en enlève forme un ſpirale, on peut compter que le vernis eſt bon, ſur-tout ſi ces ébarbures s'en détachent en ſoufflant; mais lorſqu'on ne peut pas les en ôter en y paſſant doucement une plume, il eſt à craindre que le vernis ne ſoit trop mou. Ce ſont là des choſes importantes à obſerver. Il m'eſt ſouvent arrivé que ces ébarbures reſtoient par-ci par-là dans les hachures.

Les graveurs à l'eau-forte ſe donnent quelquefois des ſoins inutiles, en voulant couvrir les contours trop ſentis du côté de la lumière, avec du vernis qui, comme on ſait, déborde toujours plus ou moins du côté intérieur & du côté extérieur, ſur-tout lorſque la planche eſt chaude. Qu'on conſidére quelle peine ils doivent prendre lorſque le contour a diſparu, puiſqu'il faut qu'ils reprennent avec le burin toutes les extrêmités des traits qui viennent y aboutir. La meilleure méthode eſt donc de tracer le deſſin proprement ſur la planche, & d'indiquer d'abord foiblement, avec une pointe fine, les touches profondes, comme celles des yeux, du nez & de la bouche, du côté de l'ombre; mais non pas du côté de la lumière. Cependant pour les aider à couvrir les traits trop fortement prononcés, je vais indiquer un moyen beaucoup meilleur que celui dont il eſt ici queſtion.

Prenez du blanc d'Eſpagne épais, que vous délaierez avec un peu d'huile de térébenthine, & paſſerez enſuite avec un petit pinceau par-deſſus la ligne extérieure, de manière à la couvrir exactement, ſans s'étendre plus loin.

Mais ayez ſoin ſur-tout de ne l'y paſſer qu'une ſeule fois, de crainte que vous n'emportiez le vernis, à cauſe que l'huile s'en évapore après. Il ne faut pas non plus y paſſer la plume par-deſſus pendant que vous faites mordre la planche. Cette méthode eſt de l'invention d'un de mes amis; & quoique je ne l'aie pas miſe en pratique, je ſuis néanmoins aſſuré du bon effet qu'elle doit produire. J'ai indiqué pour cela le blanc d'Eſpagne ou la céruſe; mais l'on peut ſe ſervir indifféremment de la couleur qu'on voudra, pourvu qu'elle ſoit claire & bien viſible.

CHAPITRE IX.

De la Gravure en Manière noire.

COMME Céſar Ripa n'a pas donné, dans ſon Iconologie, de figure de la gravure en manière noire, qui n'étoit pas encore connue de ſon tems, mais qui de nos jours eſt parvenue à un ſi grand degré de perfection, j'eſpère que l'eſquiſſe que je vais en tracer ne ſera pas déſagréable aux profeſſeurs & aux amateurs de ce bel art.

Figure allégorique de la Gravure en Manière noire.

On voit ici une jeune vierge potelée, d'un teint frais & d'une contenance agréable, vêtue de velours noir, avec une doublure & des revers bleu de ciel, parſemée d'étoiles d'or. Son corps eſt ceint d'une large écharpe d'or,

ſur laquelle ſont brodées des chauve-ſouris noires, qui diminuent de grandeur vers les bras de la figure. Sa coëffure eſt élégante & moderne, ornée çà & là de petites fleurs odorantes. Elle a autour du col une chaîne d'or, à laquelle pend une médaille, dont le type eſt un autel allumé avec ces mots pour légende : *Magnæ Britanniæ.* De la main droite elle tient un petit outil de fer qui reſſemble à une lancette, & une plume, & de la main gauche un ais ſur lequel eſt peint, ſur un fond noir, le buſte de la Nature ; ſon corps qui porte légèrement ſur une jambe, eſt dans une attitude danſante.

Explication.

Je repréſente cet art ſous la figure d'une jeune vierge, à cauſe qu'il eſt encore dans ſon enfance. Par les étoiles d'or ſur un fond d'azur, je fais connoître que, ſemblable aux aſtres de la nuit, il eſt ſorti nouvellement de l'obſcurité. La ceinture d'or avec les chauve-ſouris, ſignifie que, malgré que ſes productions ne durent pas longtems, mais ſe dégradent bientôt, il procure cependant de grands avantages. La chaine d'or, ainſi que la médaille & l'autel, avec la légende qui l'entoure, nous donnent à comprendre toute la gloire dont jouit cet art, qui doit ſa naiſſance à l'Angleterre. L'ais que la figure a dans la main gauche, avec le buſte de la Nature qui y eſt peint, indiquent ſon excellence à imiter les objets. Le reſte ne demande aucune explication.

On donne à cette méthode de graver le nom de manière noire, à cauſe qu'au lieu de préparer la planche en la poliſſant, on la prépare par une grainure fine, croiſée en

tous ſens & uniforme, qui l'occupe entièrement; de ſorte qu'elle rende, après qu'on l'a ainſi préparée, une impreſſion très-forte, également noire & par-tout veloutée. Et quoique la gravure en taille-douce paroiſſe devoir de même ſon origine au noir, elle ſe fait néanmoins d'une toute autre manière; car celle-ci emploie le burin pour former les traits & les ombres en épargnant les clairs; tandis que la manière noire ſe ſert du racloir pour tirer les objets de l'obſcurité, en leur diſtribuant peu-à-peu les lumières qui leur conviennent.

J'ai dit plus haut que la gravure à l'eau forte eſt plus expéditive que celle au burin; mais celle en manière noire eſt bien plus facile & plus prompte encore. Quant à ſa propreté elle eſt ſans égale; & la peinture la plus belle & la plus moëlleuſe ne peut lui diſputer le prix, ſi ce n'eſt par le coloris. Il eſt vrai que la gravure en manière noire ne tire pas un ſi grand nombre de bonnes épreuves que celle en taille-douce; mais la preſteſſe avec laquelle elle s'exécute, répare en quelque ſorte cet inconvénient.

La gravure en manière noire eſt préférable à toutes les autres pour repréſenter les lumières artificielles, comme celles d'une lampe, d'une bougie, d'un flambeau, du feu, &c; ce qui, ſelon moi, lui a fait donner avec raiſon le nom qu'elle porte. Il eſt étonnant que cet art qui n'eſt connu que depuis ſi peu de tems, ait déja été porté à un tel dégré de perfection. On ſait que c'eſt le prince Rupert d'Angleterre qui en eſt l'inventeur. La première gravure que j'ai vu de cet illuſtre artiſte étoit une tête de vieillard ceinte d'un tiſſu blanc, copiée, autant que je me le rappelle, d'après le tableau d'un maître Italien.

Cette tête étoit deſſinée avec tant de hardieſſe, & d'une manière ſi large, avec des teintes ſi moëlleuſes, & ſi bien fondues, qu'il n'eſt pas poſſible qu'un bon peintre l'exécute mieux au lavis. Ce même prince a inventé auſſi un certain métal qui eſt connu ſous ſon nom.

Il me paroît certain que cet art deviendra, avec le tems, un amuſement pour les peintres, par trois raiſons : 1°. par la grande facilité qu'il y a de l'apprendre ; 2°. à cauſe de ſa propreté ; 3°. parce qu'il eſt commode.

1°. Il eſt facile à apprendre pour ceux qui ſont accoutumés à deſſiner ſur du papier bleu ; car il n'y a pas la moindre différence entre le ratiſſage de la planche & les rehauts à faire ſur le papier, en commençant par les plus fortes lumières & épargnant les ombres, ainſi que je l'ai enſeigné, dans mes *Principes du Deſſin*, touchant le maniement du crayon, de la ſanguine, & de la pierre noire. Voilà pourquoi je prétends que la manière noire a plus de reſſemblance avec un tableau, que la gravure en taille-douce. D'ailleurs il eſt facile d'en apprendre la théorie en moins de trois jours.

2°. La gravure en manière noire eſt propre, c'eſt-à-dire, exempte de toute ſaleté & mauvaiſe odeur ; car on ne ſe ſert pour cela, ni de vernis, ni de matières graſſes, ni d'eau-forte.

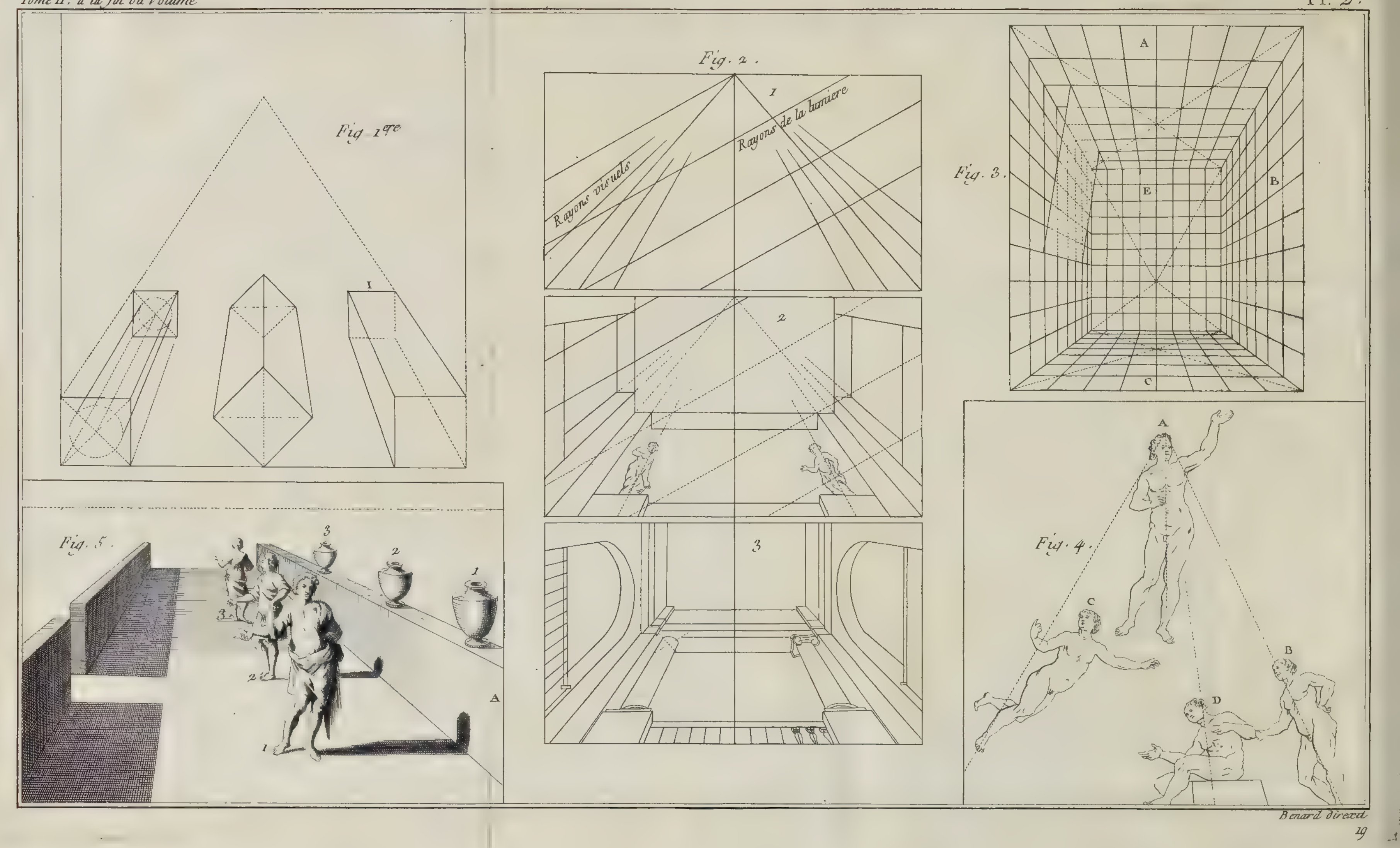
3°. La commodité de cette eſpèce de gravure eſt facile à comprendre, puiſqu'elle eſt plus expéditive que la gravure à l'eau-forte & au burin.

Mais la plupart s'exercent avec tant de zèle à bien promener le berceau ſur la planche, & à ſe ſervir avec juſteſſe du racloir, qu'ils ne ſongent pas à la correction

du contour dont ils ſortent ſouvent, défaut qui ne peut que difficilement être corrigé. Il eſt vrai que la gravure à l'eau-forte a l'avantage qu'on calque le deſſin ſur le cuivre, ce qu'on ne peut pas faire ici. Le blanc s'efface quelquefois, ou eſt ſi foible, qu'on a beaucoup de peine à l'appercevoir; & d'ailleurs il eſt difficile de ratiſſer les figures contre un fond clair. Mais je penſe que cette méthode eſt mauvaiſe, quoique le plus grand nombre de graveurs en manière noire commencent par faire les figures, & paſſent enſuite au fond. Pour éviter donc cet inconvénient, il faut d'abord faire le fond, & épargner avec ſoin les contours des figures, en s'en tenant même un peu éloigné, juſqu'à ce que la figure ſoit finie; car on peut après ratiſſer avec patience & attention ce qu'on a laiſſé imparfait. De cette manière, on ne paſſera pas ſi facilement les contours, que lorſqu'on commence par les figures.

Il y a une grande différence entre la façon de graver à l'eau-forte, au burin, & en manière noire des peintres & des graveurs de profeſſion; car les premiers ne s'en occupent que par amuſement, & ne donnent pas à leurs ouvrages la perfection à laquelle les autres cherchent à atteindre. Il faut que le peintre ſe contente de la correction du deſſin & du bon enſemble, pour ne pas perdre un tems précieux qu'il peut employer à des travaux plus utiles.

Cet art eſt facile pour ceux qui ont un bon jugement. Mais dans le cas que l'ouvrage ne ſoit pas aſſez clair du premier coup, reprenez-le une ſeconde fois. Il faut, pour la gravure en manière noire, imiter les peintres, c'eſt-à-dire, qu'on doit commencer par faire le couler ou



Benard direxit

la première couche avec de larges parties, pour finir ensuite l'ouvrage. Après avoir tiré une épreuve on pourra donner les rehauts, & terminer ainsi avec patience chaque partie; ce qui ne demande ni beaucoup de tems, ni beaucoup d'étude, mais seulement un peu d'attention. Il a paru de moi une petite gravure en manière noire, représentant un Satyre, que j'ai ratissée à la main en une heure de tems, en me promenant dans un jardin, & que j'ai fini dans une autre heure, après en avoir tiré une épreuve. Peu de personnes s'occupent de la gravure en manière noire, à cause qu'on ignore combien elle est aisée. Cet art est fort propre à représenter le portrait, les effets de nuit & d'une lumière artificielle, les phantômes, les enchantemens, les plantes, les fleurs, les fruits, les vases d'or, d'argent & de crystal, les armes, &c., qu'il est impossible de rendre aussi parfaitement par le burin ou par la pointe, que par le racloir. C'est aussi de toutes les gravures celle qui colore le plus, & qui est capable du plus grand effet par l'union & l'obscurité qu'elle laisse dans les masses; mais elle manque de fermeté; ce qui fait qu'elle n'est pas bonne pour l'histoire, l'architecture, le bas-relief & le paysage, qui s'exécutent mieux au burin.

Fin du Tome second.

TABLE
DES LIVRES ET DES CHAPITRES
Contenus dans ce Volume.

TOME SECOND.

LIVRE VI.

CHAP I. *DU Payſage en général,* page 1
CHAP. II. *De la lumiere, ainſi que de la diſpoſition & du groupement des figures dans le payſage,* 9
CHAP. III. *Des accompagnemens dans le payſage,* 13
CHAP. IV. *Des ornemens immobiles dans le payſage, tels que fabriques, tombeaux, obéliſques, vaſes, &c.* 18
CHAP. V. *De la beauté du coloris dans le payſage,* 21
CHAP. VI. *Du Feuiller des arbres,* 23
CHAP. VII. *De la manière de placer les tableaux de payſage, & de ce qu'on appele* Pendans, 26
CHAP. VIII. *De l'emploi des lumieres dans les tableaux de payſage,* 30
CHAP. IX. *Des Payſages dans un petit eſpace,* 38
CHAP. X. *De la manière de peindre le Payſage dans des ſalons & des galeries,* 42
CHAP. XI. *De la manière de peindre les cabinets de verdure, les pavillons, les portiques, les veſtibules & autres lieux ſemblables,* 47

CHAP. XII. *Tableaux de Vénus & Adonis, propres à orner la composition d'un paysage,* 59
CHAP. XIII. *La Fable de Dryope, propre à l'embellissement d'un paysage,* 83
CHAP. XIV. *De la Fable d'Eresichthon, & de celle de la Punition des satyres, pour orner le site d'un paysage,* 102
CHAP. XV. *Du mot* Pittoresque, 111
CHAP XVI. *De la Beauté pittoresque dans le paysage,* 115
CHAP. XVII. *Des objets dégradés & mutilés, auxquels on donne le nom de pittoresques,* 124

LIVRE VII.

CHAP. I. *Des Portraits en général,* 131
CHAP. II. *Des défauts de la Physionomie & des autres parties du corps,* 137
CHAP. III. *Ce qu'il faut observer en peignant le portrait, particulièrement celui d'une femme,* 142
CHAP. IV. *Du choix de la lumière, du costume & des fonds les plus favorables aux portraits; avec quelques réflexions sur le point de vue,* 150
CHAP. V. *Des Portraits en petit,* 161
CHAP. VI. *De la convenance des accessoires, relativement à l'état & à la condition des personnes qu'on peint,* 165
CHAP. VII. *Des couleurs les plus convenables pour les draperies des portraits,* 172
CHAP. VIII. *De la maniere d'imiter les grands maîtres, tant dans les portraits en particulier, que dans tous leurs ouvrages en général,* 175

LIVRE VIII.

CHAP. I. *De l'Architecture en général,* 181
CHAP. II. *Des dimensions, des ornemens, des colonnes & de leurs piédestaux,* 187
CHAP. III. *Des qualités nécessaires à un édifice, avec quelques réflexions sur ce sujet,* 190
CHAP. IV. *De la maniere de disposer & de marier ensemble les marbres & les pierres de différentes couleurs, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices, ainsi qu'aux tombeaux, vases & termes dont on se sert dans les représentations de bacchanales, &c.* 197
CHAP. V. *De la maniere de peindre les veines & les taches du marbre, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices; & ce qu'il faut observer à cet égard,* 204
CHAP. VI. *Des Ruines,* 209
CHAP. VII. *Des principales observations à faire quand on veut peindre les ornemens d'un salon, & des appartemens en général,* 211
CHAP. VIII. *Des tableaux qui conviennent le mieux dans les différens appartemens d'un édifice,* 217
CHAP. IX. *Descriptions de plusieurs tableaux convenables aux cinq ordres d'architecture,* 227
CHAP. X. *Des tableaux pour les appartemens du second étage, de l'ordre Dorique,* 253
CHAP. XI. *Des tableaux du troisieme étage, de l'ordre Ionique,* 269
CHAP. XII. *Des tableaux du quatrieme étage, de l'ordre Composite,* 285

CHAP. XIII. *La fable de Calisto, pour les appartemens du cinquieme étage, de l'ordre Corinthien,* 304

CHAP. XIV. *Description de l'intérieur du temple d'Apollon,* 312

LIVRE IX.

CHAP. I. *De la peinture des Plafonds en général,* 315

CHAP. II. *Difficultés qu'offre la peinture des plafonds,* 319

CHAP. III. *De la maniere de représenter les objets en raccourci,* 320

CHAP. IV. *Des figures des plafonds.* 322

CHAP. V. *Maniere d'examiner l'ouvrage sur le chevalet, comme s'il étoit déja exécuté au plafond,* 325

CHAP. VI. *De la maniere de dessiner, d'apres nature, les figures des plafonds,* 327

CHAP. VII. *Du coloris des figures volantes,* 332

CHAP. VIII. *Réflexions générales sur la peinture des plafonds,* 334

CHAP. IX. *Méthode de dessiner, d'après nature, les fabriques, les figures, les arbres, &c, vus en raccourci,* 343

CHAP. X. *De l'Harmonie & de l'Union des couleurs dans les peintures des plafonds,* 346

CHAP. XI. *Des Divinités dans l'histoire sacrée & profane, ainsi que dans les sujets de la fable; avec quelques réflexions préliminaires sur la différence qu'il faut mettre entre les sujets sacrés & profanes,* 350

CHAP. XII. *Réflexions sur la maniere dont on représente la Trinité,* 354

CHAP. XIII. *Des Gloires propres aux Anges & aux Divinités de la Mythologie,* 361

CHAP. XIV. *De la maniere de repréſenter les Anges & les Génies du Paganiſme,* 365
CHAP. XV. *Des Allégories ſacrées,* 371
CHAP. XVI. *Des Pénates, des Lares, & des Cupidons,* 379
CHAP. XVII. *Des attitudes de différens peuples dans leur culte religieux,* 386
CHAP. XVIII. *Des ſacrifices de différens peuples de l'antiquité, & des cérémonies qu'ils y obſervoient,* 395
CHAP. XIX. *Des habits ſacerdotaux, des vaſes ſacrés & autres uſtenſiles dont on ſe ſervoit pour les ſacrifices,* 418

LIVRE X.

CHAP. I. *De la Sculpture en général,* 427
CHAP. II. *Ce que c'eſt que la Sculpture,* 430
CHAP. III. *Des Bas-reliefs,* 431
CHAP. IV. *De la Compoſition & des Effets du Bas-relief,* 441
CHAP. V. *Des Draperies des Statues des Bas-reliefs,* 445
CHAP. VI. *De l'Attitude & des Mouvemens des Statues,* 452
CHAP. VII. *De la maniere de placer les Statues ſur les piédeſtaux, les frontiſpices, ainſi que dans les niches & d'autres lieux,* 459
CHAP. VIII. *De l'utilité de modeler les figures qu'on veut exécuter,* 465
CHAP. IX. *De l'enſemble des Statues avec leurs piédeſtaux, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des fabriques; avec quelques réflexions ſur les buſtes & ſur les vaſes,* 467
CHAP. X. *De la maniere de décorer les frontiſpices des temples & des autres fabriques,* 470

LIVRE XI.

Chap. I. *De la Nature morte en général*, 473
Chap. II. *Esquisses de quelques Bas-reliefs pour orner des tableaux de Nature morte*, 477
Chap. III. *Esquisses de quelques tableaux de Nature morte, dont on peut attribuer le sens allégorique à certaines personnes*, 484
Chap. IV. *De l'origine, de la nature & des qualités des couronnes triomphales & autres récompenses honorables chez les Romains*, 515
Chap. V. *Des cérémonies qui s'observoient aux entrées triomphales des Romains*, 524
Chap. VI. *Des quatre principaux Jeux de la Grece*, 532
Chap. VII. *Des habits militaires & des armes de différens peuples, & particulierement des Grecs & des Romains*, 550
Chap. VIII. *De l'origine de différens signes militaires, propres à distinguer divers peuples*, 563

LIVRE XII.

Chap. I. *Des Fleurs en général*, 587
Chap. II. *De la maniere de grouper les guirlandes & les festons de fleurs dans les appartemens, particulierement aux plafonds*, 591
Chap. III. *Qu'un peintre de fleurs doit savoir la perspective, & qu'il doit connoître les choses qui produisent un mauvais effet, afin de pouvoir les éviter*, 594
Chap. IV. *Des fleurs sur toutes sortes de fonds*, 596

CHAP. V. *De la maniere de grouper les fleurs, ainsi que leurs différentes couleurs dans les festons & les bouquets,* 598
CHAP. VI. *Continuation du chapitre précédent,* 604

LIVRE XIII.

CHAP. I. *Tableau allégorique de la Gravure, pour servir d'introduction à ce Livre,* 609
CHAP. II. *De l'Art de la Gravure en général,* 611
CHAP. III. *De l'ensemble nécessaire pour faire une belle gravure; & de la différence qu'il y a entre les gravures en taille-douce & les estampes & frontispices des livres,* 613
CHAP. IV. *De la différence qu'il y a entre la gravure à l'eau forte & celle au burin,* 615
CHAP. V. *Réflexions sur la maniere de faire les Hachures,* 621
CHAP. VI. *Réflexions sur la maniere de pointiller de quelques Graveurs,* 624
CHAP. VII. *De la maniere de graver le Bas-relief à l'eau forte,* 628
CHAP. VIII. *De la maniere de graver au burin, & de disposer les tailles,* 632
CHAP. IX. *De la gravure en Maniere noire,* 644

Fin de la Table du Tome second.

NOMS

NOMS DES ARTISTES ET DES AUTEURS

Cités dans cet Ouvrage.

PEINTRES.

ALbane. [L']
Apelles.
Bakker.[Le vieux & le jeune]
Bamboche.
Baroche. [Le]
Bartholet.
Baſſan. [Le]
Berchem.
Bloemart.
Bol. [Jean]
Breugel.
Briel. [Paul]
Brouwer.
Brun. [Le]
Carrache. [Les]
Caravage. [Polydore]
Carlot.
Corrège. [Le]
Cortone. [Pierre de]
Dominiquin. [Le]
Dow. [Gérard]
Durer. [Albert]
Dyk. [Van]
Eſpagnolet. [L']
Everdingen.
Fage. [La]
Genouille.
Giorgone. [Le]
Goltzius.
Guide. [Le]
Heem. [J. D. de]
Heemskerk. [Martin]
Jardin. [Karel du]
Jordans.
Jule Romain.
Kalf.
Kneller.
Laireſſe l'aîné.
Lanfranc.
Laſtman.
Lely.
Lievens. [Jean]
Loo. [Van]
Mantegna.
Mario di Fiori.
Matſy [Quintin]
Meer [Van-der]
Metzu.
Michel-Ange.
Mieris.
Mignard.
Mola [François]
Moller.
Moucheron.

Neer. [Eglon-Van-der]
Netſcher. [Caſpar]
Oſtade
Penni [J. F.]
Polydore.
Pouſſin. [Le]
Primatice.
Pynakker.
Raphaël.
Rembrant.
Rottenhamer.
Rubens.
Ruyſdaal.
Savery. [R]
Segers. [F]
Teſte.
Tintoret.
Titien.
Vaga. [Pierino del]
Verelſt.
Vermander. [Charles]
Veroneſe. [Paul.]
Vinci. [Léonard de]
Vouet.

SCULPTEURS.

Aſſyriens & Chaldéens.
Bernin. [Le]
Dedale.
Juifs.
Keyzer.
Lyſippe.
Michel-Ange.
Phidias.
Praxitele.
Promethée.
Quellin.
Queſnoy, *dit le Flamand.*

GRAVEURS.

Audran.
Bartholi [Santo]
Berry.
Biſſchop.
Bloteling,
Boulanger.
Edelinck.
Goltzius.
Hoogh [Romain de]
Marc-Antoine.
Meulen [Van-der]
Natalis.
Notre [Le]
Perelle.
Perrier.
Schoonebeek.
Seth. [Les enfans de]
Viſſcher l'aîné.

ARCHITECTES.

Babiloniens.
Cadmus.
Cataneo.
Egyptiens.
Grecs.
Orme. [De L']
Palladio.
Romains.
Santoritio.
Scamozzi.

Serlio.
Vignoles.
Vitruve.

AUTEURS.

Adamantius.
Alcinous.
Alexandre d'Alexandrie.
Ambroiſe. [S.]
Amien Marcellin.
Anacréon.
Antiſthènes.
Aphrodiſe. [Alex.]
Apollodore.
Apollonius de Tyane.
Appien.
Appion.
Apſinis.
Apulée.
Archias.
Arioſte.
Ariſtide.
Ariſtophane.
Ariſtote.
Aſconius.
Athanaſe. [S.]
Athenée.
Auguſtin.. [S.]
Baſile. [S.]
Bede.
Bidloo.
Blondus.
Boccace.
Boſſé.
Brun. [Le]
Callimaque.
Caton.
Carpzovius.
Cartari. [Vincent]
Caton.
Catulle.
Cenſorin.
Céſar. [Jules]
Chambre. [De la]
Chryſippe.
Cicéron.
Claudien.
Claudien Saturnin.
Coeverruvias. [Di]
Concile de Nicée.
Cujace. [Jacques]
Curce. [Quinte]
Cyrille [S.]
Democrite.
Demoſthène.
Denis, l'Aréopagite.
Denis d'Halicarnaſſe.
Diodore de Sicile.
Dion.
Dorothée.
Eliezer. [Le Rabbin]
Epicharme.
Eraſme.
Eſope.
Eucherius.
Euſebe.
Euthyme.
Fabius Pictor.
Feſtus.
Feſtus Pompeius.
Flave Joſeph.

Florus.
Fritschius.
Frontin. [Jule]
Gautruche.
Gelle. [Aulu]
Goeré.
Grammaticus.
Grégoire. [S] de Naziance.
Groenewegen.
Grotius [Hugo]
Huigens.
Héliodore.
Hérodote.
Hésiode.
Hesychius.
Hirtius.
Homere.
Hooft.
Horace.
Hortensius.
Hygin.
Jamblique.
Jérome. [S.]
Joseph.
Isidore de Séville.
Isocrate.
Junius.
Justin.
Juvenal.
Labeo [Corn.]
Lactance.
Léon.
Linschot.
Lipse. [Juste]
Longin.
Lucien.
Lycurgue.
Macer Bebius.
Macrobe.
Martial.
Merian.
Murete [Antoine]
Musée.
Niceron. [F]
Nigidius.
Olaus Magnus.
Origene.
Orose. [Paul]
Orphée.
Ovide.
Papin.
Pausanias.
Perse.
Petrone.
Pherecyde.
Philon.
Philostrate.
Phurnutus.
Pindare.
Platon.
Pline.
Plutarque.
Polemon.
Pollux. [Jule]
Polybe.
Porphyre.
Proclus.
Properce.
Pythagore.
Quintilien.
Ripa. [César]
Salgado. [Franc. de]

Saluste.
Scholastique.
Seneque.
Servius.
Sextus.
Silius Italicus.
Socrate.
Solin.
Solon.
Suetone.
Suidas.
Tacite.
Tasse. [Le]
Terence.
Tertulien.
Théagene.
Théophile.
Thucydide.
Tibulle.
Timée.
Tite-Live.
Valere Maxime.
Varron.
Vasquius [Ferd.]
Vegece.
Veranius.
Vermander. [Charles]
Vincent.
Vinci [Léonard de]
Virgile.
Vitruve.
Vondel.
Xenophon.
Zenodote.
Zoroastre.

Fin de la Table des Noms des Artistes & des Auteurs.

ERRATA.

TOME SECOND.

PAGE 51, ligne 23, ronde basse, *lisez* ronde bosse.
67 *pénultième* est la Vénus Syrienne, *lisez* qui est la Vénus Syrienne.
70 4 *par en bas* : en seul un, *lisez* en un seul.
73 6 la montre, *lisez* lui montre.
100 4 *par en bas* : prente, *lisez* présente.
109 *pénultième* c'est en vain, *lisez* ce fut en vain.
111 15 après eux, *lisez* après elles.
120 18 Ovige, *lisez* Ogive.

160 16 une palme, *lisez* un palme.
178 7 qu'ils le font, *lisez* qu'elles le font.
238 16 pour tout, *lisez* de tout.
259 *pénultieme* il l'offrit l'autel, *lisez* il l'offrit fur l'autel.
288 6 d'en-, *lisez* d'en-bas.
ibid. pénultième fa têe, *lisez* fa tête.
322 16 en, *lisez* ne.
345 8 la fig. 4, *lisez* la fig. 3.
383 15 fans cependant ni être, *lisez* fans être cependant ni.
397 17 fcrutant, *lisez* fondant.
428 1 Troye, *lisez* Thèbes.
436 23 lice, *lisez* liffe.
439 *pénultième* lice, *lisez* liffe.
466 14 lice, *lisez* liffe.
ibid. 23 fe trouver le point de vue doit, *lisez* le point de vue doit fe trouver.
476 17 d'hiver, *lisez* d'automne.
489 15 *coronula*, lifez *cornicula*.
491 4 *par en bas* : codurier, *lisez* coudrier.
514 12 à ce qu'il faut attribuer; , *lisez* ; ce qu'il faut attribuer à
521 19 confacrée à Diane ou la lune, à caufe de fon l'influence, *lisez* étoit confacrée à Diane ou la lune à caufe de l'influence.
529 1 un grand tournoi, *lisez* il y auroit un grand tournoi.
541 4 de herbe, *lisez* de l'ache.
571 20 Cephaliens, *lisez* Céphaloniens.
599 3 & 4 campanelles, *lisez* campanules.
601 20 campanelles, *lisez* campanules.
602 4 roes, *lisez* rofes.
606 9 pofées de même, *lisez* font difpofées de même.
637 *pénultième* puifqu'il eft, *lisez* puifqu'il n'eft.
638 3 *par en bas* : élargiffent, *lisez* élargiffe.

APPROBATION.

J'AI lu par ordre de Monfeigneur le Garde des Sceaux, *Le grand Livre des Peintres, Ouvrage en Hollandois, de Gérard Layreſſe, traduit par M. JANSEN.* Il m'a paru que l'on ne pouvoit aſſez favorablement accueillir le travail d'un ſavant Traducteur, qui enrichit notre littérature & nos arts d'un Livre fécond en obſervations également utiles à ceux qui les aiment & à ceux qui les exercent.

A Paris, le 12 Septembre 1786.

ROBIN.

PRIVILÉGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre: A nos amés & féaux Conſeillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conſeil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra; Salut. Notre amé le Sieur JANSEN Nous a fait expo er qu'il deſireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage intitulé *Le grand Livre des Peintres, ou l'Art de la Peinture, par Gérard de Laireſſe, en deux volumes in-4o. traduites du Hollandois, par ledit Sieur* JANSEN, *ſur la ſeconde Edition*, s'il nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de privilège pour ce néceſſaires. A ces cauſes, voulant favorablement traiter l'Expoſant, nous lui avons permis & permettons par ces Préſentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui ſemblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume; Voulons qu'il jouiſſe de l'effet du préſent Privilège, pour lui & ſes hoirs à perpétuité, pourvu qu'il ne le rétrocède à perſonne; & ſi cependant il jugeoit à propos d'en faire une ceſſion, l'acte qui la contiendra ſera enregiſtré en la Chambre Syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du Privilège que de la Ceſſion; & alors, par le fait ſeul de la Ceſſion enregiſtrée, la durée du préſent Privilège ſera réduite à celle de la vie de l'Expoſant, ou à celle de dix années, à compter de ce jour, ſi l'Expoſant décède avant l'expiration deſdites dix années, le tout conformément aux articles IV & V de l'Arrêt du Conſeil du 30 Août 1777, portant Réglement ſur la durée des Privilèges en Librairie. Faiſons défenſes à tous Imprimeurs, Libraires & autres perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion étrangère dans aucun lieu de notre obéiſſance; comme auſſi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ſous quelque prétexte que ce puiſſe être, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant, ou de celui qui le repréſentera, à peine de ſaiſie & de confiſcation des exemplaires contrefaits, de ſix mille livres d'amende, qui ne pourra être modérée pour la première fois, de pareille amende & de déchéance d'état en cas de récidive, & de tous dépens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Conſeil du 30 Août 1777, concernant les Contrefaçons: à la charge que les Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelle; que l'impreſſion dudit Ouvrage ſera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en beau papier & beaux caractères, conformément aux Réglemens de la Librairie, à peine de déchéance du préſent Privilège; qu'avant de l'expoſer en vente, le manuſcrit qui aura ſervi de copie à l'impreſſion dudit Ouvrage ſera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Garde des Sceaux de France, le ſieur HUE DE MIROMESNIL, Commandeur de nos Ordres; qu'il en ſera enſuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le ſieur DE MAUPEOU, & un dans celle dudit ſieur HUE DE MIROMESNIL: le tout à peine de nullité des Préſentes, du contenu deſquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Expoſant & ſes hoirs, pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Préſentes, qui ſera imprimée tout au long, au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, ſoit tenue pour dûment ſignifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conſeillers-Secrétaires, foi ſoit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huiſſier ou Sergent ſur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires; Car tel eſt notre plaiſir. Donné à Fontainebleau, le trentième jour d'Octobre l'an de grace mil ſept cent quatre-vingt-ſix, & de notre règne le treizième. Par le Roi, en ſon Conſeil. *Signé*, LE BEGUE.

JE soussigné, déclare avoir vendu, cédé & transporté, comme je cède & transporte par ces présentes, mon droit sur le Privilege ci-contre du *Laireff.*, à M. PANCKOUCKE. A Paris, ce 7 Novembre 1786.

JANSEN.

Regiſtré le préſent Privilege & la Ceſſion d'icelui ci-deſſus, ſur le Regiſtre XXIII de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, n°. 374, fol. 89, conformément aux diſpoſitions énoncées dans ledit Privilège, & à la charge de remettre à ladite Chambre les neuf Exemplaires preſcrits par l'Arrêt du Conſeil, du 16 Avril 1785. A Paris, le 11 Novembre 1786.

Signé, NYON l'aîné, *Adjoint*.

De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de l'Académie-Royale de Musique, rue du Foin Saint-Jacques, 1787.

